أفكار

افتتاحية

عشت لأروي
رحيل أسطورة الرواية العالمية

بين المكسيك وكولومبيا توزع رماد ماركيز، أسطورة الرواية العالمية، وفي وقت الاحتفال الرسمي الذي أقيم في العاصمة المكسيكية بحضور رئيسَيّ الدولتين، كان سكان مدينة أراكاتاكا الكولمبية مسقط رأس ماركيز، يقيمون جنازة رمزية ومراسم تأبين له. في كولومبيا ولد ونشأ، وفي المكسيك عاش حتى وفاته حيث توجّه إليها لاجئاً في بداية الستينيات من القرن الماضي.

ماركيز يعدّه النقاد أعظم كاتب باللغة الإسبانية وتنظر إليه شعوب أميركا الجنوبية على أنه ابنها وأديبها الذي ساند المظلومين والمضطهدين في كل مكان في العالم بحُكم نضاله ووقوفه مع الضعفاء وبِحُكم اللغة الإسبانية التي كان يعبِّر بها والتي تُعدُّ تراثاً مشترَكاً لغالبية دول هذه القارة.

في كتاباته، فضح ماركيز تاريخ الحروب والديكتاتوريات في أميركا اللاتينية، في أعمال أدبية تزخر بالسحر والغموض والجمال. وأعاد للحب مكان الصدارة في ظل الحروب والعنف والعزلة، جاعلاً من العزلة فضاءً مأهولاً. قدّم ماركيز شخصيات مزج فيها العادي والواقعي من جانب، وما هو أسطوري وخارق من جانب آخر، دون أن يَشعُر القارئ أن هذه شخصيات غير معقولة. كتب في إحدى مقالاته: «لقد كنت مؤمناً على الدوام بأنّ الحب قادر على إنقاذ الجنس البشري من الدمار، وهذه العلامات التي تبدو ارتداداً إلى الوراء هي على العكس من ذلك تماماً في الحقيقة: إنها أنوار أمل».

الروح القوية لشعوب أميركا اللاتينية، التي تنبثق من حضارة وموروث ثقافي أصيل، تلك الروح التي جعلت ماركيز يتشبث بجذوره الكولومبية، ويعبّر عن الهوية الثقافية الأميركية اللاتينية، ويتجلى ذلك في اتكائه على موروث من الأساطير والحكايات الشعبية التي وظفها في كتاباته، حيث يقول: « نصف الحكايات التي بدأت بها تكويني سمعتها من أمي. وهي لم تسمع مطلقاً أيّ كلام عن الخطاب الأدبي ولا عن تقنيات السرد ولا عن أي

شيء من هذا. لكنها تعرف كيف تهيئ ضربة مؤثرة، وكيف تخبئ ورقة آس في كمّها، أفضل من الحواة الذين يخرجون مناديل وأرانب من القبعة»، تلك الروح العظيمة تجعلنا نفهم الحدث الثقافي الباهر الذي كان في «اليوم العالمي للقراءة»، وجاء بعد وفاة ماركيز بأيام قليلة، حيث قام الكولومبيون بقراءة لرواية ماركيز (لا أحد يكتب للكولونيل) في مئات المكتبات والحدائق والجامعات في شتى أرجاء البلاد.

وبهذه الروح نقف على ما جعل أدب ماركيز أدباً يُجمع عليه النقاد، والنخب الثقافية، وعامّة القرّاء، فماركيز، كما قال الرئيس المكسيكي أنريكي بينيا نييتو: (رمز يختصر في شخصه كل أميركا اللاتينية ومشاعرها).

رحل ماركيز في السابع عشر من نيسان 2014 تاركاً إرثاً كبيراً من المؤلفات، منها تحفته «مائة عام من العزلة» (1967)، الرواية التي وضعته في سجل «نوبل» للآداب (1982)، و«الحب في زمن الكوليرا» (1985)، و«ليس لدى الكولونيل من يكاتبه» (1961)، و«خريف البطريرك» (1975)، و«قصة موت معلن» (1981)، وقصصه القصيرة في كتابه «عن الحب وشياطين أخرى» (1994).

صورة ماركيز الصحافي لا تقل أهمية عن صورته روائيّاً؛ إذ كثيراً ما أشار إلى أهمية التحقيق الصحافي في بلورة مشروعه الروائي ورفده بوقائع كانت بمثابة المادة الخام لكتاباته الروائية، وكان صاحب أشهر عامود صحافي لسنوات طويلة في الصحف الناطقة بالإسبانية.

وفي السينما، أنجز ماركيز أكثر من ورشة لكتابة السيناريو في مدينة مكسيكو، كانت حصيلتها مجموعة من الأفلام، بالإضافة إلى ثلاثة كتب هي: «كيف تُحكى حكاية»، و«نزوة القصّ المباركة»، و«بائعة الأحلام». وفي كتابه عن سيرة حياة جابريل جارسيا ماركيز، يرصد الكاتب البريطاني «جيرالد مارتن» مسيرة حياة ماركيز، ويحدّثنا عن تعلقه العشقيّ بالسينما، وإنفاقه ثروته بإسراف على معهد السينما ومؤسسة السينما في كوبا.

العديد من النقاد يعدّون رواية «مائة عام من العزلة» أهمّ عمل أدبي مكتوب بالإسبانية، ولا ينافسها في ذلك إلا كتاب ثربانتس «دون كيخوته»، وتقول إيزابيل الليندي: «هذا الصوت الذي روى للعالم ما نحن عليه، نحن الأميركيين اللاتينيين، لقد دلنا على أنفسنا في مرايا صفحاته. عزاؤنا الوحيد أن أعماله خالدة».

أميركا اللاتينية التي استحوذت قلب ماركيز، وجعلته قلباً عالمياً، حازت جائزة نوبل إحدى عشرة مرة، وخلّدت أسماء كُتاب لا يقلون أهمية عن ماركيز منهم: بورخيس، خوليو كورتاثار، أونيتي، يوسا، وغيرهم.

ويظلّ ماركيز روائياً لا يضاهى، لم يتوانَ، على مدى ستين عاماً، عن إهدائنا شخصيات مدهشة؛ تجمع بين السحر والواقعية، وكانت الكتابة بمثابة الحبل السُرّيّ الذي يربطه بالحياة، فقد عاش ليروي، كما هو عنوان مذكراته «عشتُ لأروي».

مدير التحرير

أثر التــراث في شعر محمــد لافي

(ديوان.. ويقول الرصيف نموذجاً)

◄ د. عماد عبدالوهاب الضمور

يأتي ديوان (.. ويقول الرصيف) للشاعر محمد لافي الصادر عام 2010، علامة بارزة في مسيرته الإبداعية، فهو من جهة يؤكد سطوة الذاكرة على النص الشعري، وقدرتها على تشكيل النص، وانبثاق الرؤيا في قالب إبداعي، يجسّد المحسوس، ويبعث الحياة في أمكنة قديمة.

وهو من جهة أخرى قصائد نازفة بالوجع العربي بشكل عام، والفلسطيني على وجه الخصوص، وهذا شأن محمد لافي في تجربته الإبداعية منذ ديوان الأوّل (مواويل على دروب الغربة) الصادر عام 1973، لا ينسلخ عن واقعه، بل بقي هذا الواقع رافداً حقيقياً لتجربة الشاعر، وسبباً واضحاً لمعاناته.

يجعل الشاعر من الرصيف شاهداً على الواقع، وإدانة لزمن الهزيمة، ممّا سمح بانبعاث فكريّ خصب، نسج من خلاله الشاعر رؤيته للواقع، وبث أفكاره التي تعبّر عن فكره المعاصر، فكان حديث الشاعر على لسان الرصيف دالاً على بعد حضاريّ إنسانيّ تعكسه معاناة الأمة العربية، حيث يقول(1):

ويقولُ الرصيفُ: أنا ترجمانُ الهزائمِ
أنّى اتجهتم، على كافّةِ الجَبَهاتْ
واختصارُ المسافةِ بين الشرائحِ والطبقاتْ
ويقولُ الرصيفُ ببحري تصبُّ الخُطَى
من جميع الجهاتِ القصيّةْ
وعليه أوقّعُ: إني أنا الأمةُ العربيةْ!

لقد تمكن الشاعر من استيعاب اللغة التراثية بتجلياتها الفنية، ورؤاها الفكرية المعبّرة، وهي لغة ذات ارتباط وثيق بزمن الانتصار الذي تختزنه الذاكرة، وتحنُّ إليه، كما في قوله(2):

أقولُ: كم تراجعَتْ خيلٌ، وكم
تكسّرتْ سيوفْ
لكنما اثنانِ لم تَطَلْهمُا

◄ ناقد وأكاديمي أردني.

سهامُ هذي الرحلةِ والخريفْ:

الشعرُ... والرصيفْ!

إنّ دلالة الخيل، والسيوف، والسهام واضحة، ومتجذّرة في التراث الفكريّ عند العرب، فهي ذات ارتباط وثيق بتاريخهم الحربيّ، وزمنهم الجميل المكتنز بالانتصارات، ممّا جعل من استحضارها في زمن الشاعر المنكسر تعويضاً نفسيّاً واضحاً، ورغبة من الشاعر في معانقة هذا االزمن، واسترجاعه من جديد، ولو على مستوى النص الشعري.

ولعلّ نجاح الشاعر في توظيف المفردة اللغوية الدالة، والقادرة على التعبير عن المعنى الشعريّ، جعل تدخُّل النص التراثيّ ضرورياً؛ لاستحضار تراث الأمة، وفكرها في نص معاصر، يعكس روح العصر، ويصور مأساوية أحداثه، حيث يقول معلناً انتمائه لأمته في كلّ الأحوال(3):

لا علاقة لي بالنزولِ، ولا بالرحيلْ

فأنا من « غزيّةَ» إن شرَّقتْ

وأنا من غزيَّةَ إن غرَّبتْ

وأنا من غزيّةَ إن قاومَتْ

وأنا من غزيّةَ إن ساومتْ

لا علاقةَ لي بقرارِ الهجومِ، ولا

بقرارِ الفرارْ

لا علاقةَ لي بالحصارْ

ففكرة الانتماء للقبيلة واضحة في تمسُّك الشاعر بالقبيلة العربية (غزيّة)، ممّا سمح بوقوع تناص أدبي مع الموروث الشعريّ القديم، إذ يتأثر الشاعر ببيت الشاعر الجاهلي دريد بن الصمة الذي يقول فيه(4):

وهل أنّا إلاّ مِنْ غَزيّة إنْ غوتْ غويتُ وإنْ ترشد غزيّةُ أرشد

فقد خلق الشاعر من النص التراثي ما يدعم تجربته المعاصرة، إذ يقوم واقع الشاعر على الفرقة، والتناقض، وضبابية الرؤية، ممّا يوافق تجربة دريد بن الصمة، لكنّ محمد لافي أضفى على هذه التجربة مدلولاً معاصراً، وهو المساومة على مبادئ الأمّة؛ ليدين واقعه، ويضيف إلى قبيلته (غزيّة) المعاصرة ما لم تفعله في القديم؛ لتتضح سوداوية المشهد المعاصر، وإمعانه في الضلالة، والهزيمة.

وهذا ما جعل الشاعر يفتح إحدى الصفحات المظلمة في تاريخ الأمة، والماثلة في التناحر الداخلي في جسدها، كما هو معروف في موقعة (صِفّين) المعروفة بين جيش علي بن أبي طالب، وجيش معاوية بن أبي سفيان سنة 37هـ، حيث يقول(5):

لا علاقةَ لي بمذابح «صِفّينَ» راكضةً

بين دارٍ ودوارْ

لا علاقةَ لي بالمصير البوارْ

لا علاقةَ لي بالمصير البوارْ

لا علاقةَ لي بالذي يرتئيه الكبارْ

فأنا في ملاكِ المُعسكرْ

طولَ عمريَ عُنْصُرْ

مَحضَ عُنْصُرْ

إنّ انهزامية الشاعر من الواقع ليست انهزامية سلبية بقدر ما تعكس من محاولة للخلاص، والتحرر من انهزامية الأمّة، فضلاً عن إدانة واقعها المعاصر، وبلوغه درجة من التردي، جعلت الشاعر ينأى بنفسه بعيداً عن فعل التناحر، والاستسلام.

لذلك جاء توظيف الشاعر لمفردة (القبيلة) بوصفها رمزاً تراثياً حاضراً على الدوام في زمن الفرقة، والانهزام التي يحياها العرب في العصر الحديث، وبشكل يشبه حالهم قبل الإسلام، حيث يقول(6):

لا علاقةَ لي باتخاذِ القرارْ

رُفعتْ مقصلةْ

هُدمتْ مقصلةْ

لا علاقةَ لي بالإجاباتِ والأسئلةْ

لا علاقةَ لي بالذي كانَ،

أو ستكونُ عليه القبيلةُ في الرحلةِ المُقبلةْ

ليس لي، أبداً، مشكلةْ

غير أني أُعلّقُ قِنّينَةَ الخمرِ في عُنُقي...

جرسَ المرحلةْ!

فالشاعر بوصفه شاهداً على واقعه، يُنذر من خطورة ما آلت إليه الأمور من سوء، لذلك جاء صوته عالياً، وانفعاله واضحاً، وهو يبصر واقعه، ويرى ظلمته، ممّا جعله يبث رسالته الملتزمة برؤى شعريّة ذات نبض تراثي؛ ليُكسب نصه المعاصر قوة، وأصالة، ويمنح لغته تجدداً، يتجاوز حدود الزمان، والمكان؛ ليعانق رؤى استشرافية.

ويجعل الشاعر من النص القرآني مرجعية فكريّة مهمة في نصوصه الشعريّة، تبلغه حقيقة الوجود، وتبعث في نفسه الطمأنينة، بعدما شابها وهن الواقع، وتناحر الأمّة، حيث يقول(7):

وأسير محكوماً بحكمته تعالى لا إلهَ

سواه. كُنْ فأكونُ آخرَ من تبقَى

من صعاليكِ القبيلةِ. عارياً أمضي،

ويتبعُني لهاثي، عارياً أمضي، ويتبعني

دمي/ الحنّاءُ خيطاً في مسافات النشيجِ

من المحيطِ إلى الخليج. بأيّ أبناءِ

العمومةِ أستجيرُ:» الهامة اسقوني»

إذ يستلهم الشاعر قوله تعالى:» بديع السموات والأرض، وإذا قضى أمرّاً فإنما يقول له كن فيكون»(8)، وهو توظيف ذو صلة وثيقة بالوقف الشعوري الذي يصدر عنه، وبشكل يتناسب مع سياق النص، فضلاً عن إيمان الشاعر العميق بأمر الله، وقضائه. إنّ الكثافة التعبيريّة للتراث واضحة في النص، إذ يجعل الشاعر من نفسه أحد صعاليك القبيلة الفارين بأنفسهم من جور الواقع، ولا يخفى ما تحمله ظاهرة الصعلكة المعروفة عند العرب قديماً من رمزٍ غنيّ للشاعر المعاصر، وظّفه لخدمة غرضه الشعري، وبيان حالة الحرمان التي يحياها، في ظل تبدّل القيم، واستمرار الظلم.

ومن الملاحظ أن توظيف الشاعر للصعلكة جاء في سياق فكري معاصر، ينتمي لفكر القبيلة، ولا ينفصل عنها، وبشكل يخالف المفهوم التراثي، الذي يجعل من الصعلوك «رمزاً للرفض الاجتماعي سواء رفض ما يسود المجتمع من قيم، ومبادئ، أو الخروج عليه، واعتباره رمزاً للأوضاع الاجتماعية، والاقتصادية السيئة، والتفاضل الطبقي المجحف بين أبناء المجتمع الواحد، أو حتى رمزاً للتشرّد، والضياع»(9).

لقد تجاوز الشاعر مفهوم الصعلكة الاجتماعي ذي الأبعاد الاقتصادية، إلى مفهوم سياسي، يعكس الرغبة في التمرد على واقع الانهزام الذي تحياه الأمة، والتخلص من تبعاته.

إنّ إيقاع النص الفكري، والوجداني يقوم على جانب تراثي خصب، إذ جاءت الحاجة إلى الثأر من المحتلّ، والخلاص من قيوده ذات صلة وثيقة بتوظيف الشاعر لطائر الهامة، إذ ما زال الثأر محافظاً على دلالته التراثية، لأنه يكوّن مقوماً مهماً للتحفيز الثوري الذي ينهجه الشعر المعاصر في زمن الهزيمة، حيث يقول(10):

وينبتُ في خطايَ الرملُ، والريحُ السمُّومُ
«الهامةَ اسقوني» وينكسر الصدى
والصوتُ هل هذي بلادي، أم بلادُ الرومِ؟!
يولدُ كلَّ يومٍ في عواصمها «هِرَقْلٌ» أينَ
تذهبُ يا محمدُ، ليس ثمّةَ في شوارعها
سوى الموتى، وقافيةِ الغرابْ.

إنّ هذا الطقس التراثي ذو ارتباط بتصوير الشعراء للروح على شكل طائر خرافي، يُدعى «الهامة» إذ إنّ هذه الخرافة مبعثها ولوع العرب بالثأر، لذلك زعموا أن القتيل الذي لم يُؤخذ بثأره، يخرج من هامته طائر يسمى الهامة، فما يزال يقول: اسقوني، اسقوني، حتى يُقتل قاتله، فيسكن(11).

وما انكسار الصوت، والصدى إلا دلالة واضحة على عظمة فعل الانكسار الذي تحياه الأمّة، إذ تكثافت الرموز التراثية الماثلة في الهامة، وبلاد الروم، وهرقل؛ لبيان سطوة المحتلّ، فهرقل يعود من جديد، وبلاد الروم تستفيق من طابعها التراثي، لتعود في قالبٍ استعماريّ بغيض.

ويستمر تناص الشاعر مع القرآن الكريم في سياق خضوعه لله -سبحانه وتعالى- وإيمانه بقدرته المطلقة، فهو من مخلوقات الله التي جرى عليها حكمه، حيث يقول(12):

ويسوقُني قدري كأيِّ فريسةٍ دمُها
مُعلّى للسهامِ، أسيرُ محكوماً بحكمته لهُ
هذي الجواري المُنشآتُ بعرضِ هذا البحرِ
كالأعلامِ. مَنْ أنا كي أجادلَ في
مشيئته؟ سمائي كلُّ جائحةٍ على
الغُيابِ. كلُّ دمٍ يصيحُ: «الهامةَ اسقوني».

إذ إنّ تأثر الشاعر واضح بقوله تعالى «وله الجوارِ المنشآت في البحر كالأعلام»(13).

لقد جاءت لغة الشاعر التراثية محمّلة بإنتاجية عالية للمعنى، ومشبعة بالمعاناة، فالشاعر ينتج تراكيب جديدة تتناسب مع إفرازات التجربة المعاصرة، ووقعها النفسي، ممّا منح نصوصه شعريّة واضحة، تعمّق من مأساوية الواقع، حيث يقول(14):

أنا الإرثُ الثقيلُ. أنا بقايا صافناتِ
الخيلِ في زمنٍ تعزُّ به الخيولُ. أنا
الطبولُ. أنا القوافلُ في الصحارى الجوفِ
ضيَّعها الدليلُ. أنا سليلكُم. أنا حزبُ
العشائرِ حينما تتناسلُ الأحزابُ منهُ،
وفيه. إن حكايتي شرحٌ يطولُ. أمرُّ
من حربٍ إلى حربٍ، ويأخذني إلى حتفي
النقيضانِ: المقاتلُ والعميلُ. الآنَ
تختلطُ الخنادقُ، يستوي فيها اليسارُ

مع اليمينِ، كلاهما قابيلُ. أنا ها أنا

فالشاعر يحتفظ ببعد تراثي، تجلّى في ألفاظ: الخيول، والقوافل، والدليل، وسليل، التي شحنها بمضامين جديدة، ذات أبعاد فكريّة معاصرة. وما استحضار شخصية (قابيل) بسلبيتها، وجعلها وجهاً واحداً لتناقضات الواقع إلا تصعيد لإدانة الشاعر لهذا الواقع، وبخاصة في ظل غياب العدالة، وضياع الحقوق.

وقد وردت هذه االشخصية في القرآن الكريم في قوله تعالى: «واتلُ عليهم نبأ ابني آدم بالحق، إذ قرّبا قُربانا فتُقبّل من أحدهما ولم يُتقبّل من الآخر، قال لأقتلنّك، قال إنما يتقبَّل الله من المتقين»(15).

ومثل هذا الإيقاع التراثي للغة، نجده يتضاعف عندما يعبّر الشاعر عن حالة الفرقة، والاقتتال الداخلي التي يحياها العرب، إذ يجد نفسه أمام مخزون تعبيري خصب، يعينه على رسم مشهد لزمنه المعاصر، كما في قوله(16):

وأركضُ كلما يدنو أضيّعُهُ، وأسقطُ في
غبارِ الخيلِ، تُشلُني بهذي البيدِ عن حربي
حروبٌ ليس لي فيها، إذا قلّبتُ أمري،
ناقةٌ تسري، ولا جملٌ. أعاتب مَنْ
وقد كَثُرَ الرماةُ، ولا يُردُّ سهامهم عن
ظهريّ المكشوفِ لا سهلٌ ولا جبلٌ. أعاتبُ
مَنْ إذا ارتدّت خيولُ الأقربين على
مُغنّيها؟ أعاتبُ مَنْ (وحاميها حراميها)!

ويستحضر الشاعر قصص ألف ليلة وليلة بإرثها الفكري الخصب، وذلك في سياق استدعائه لطفولته، المنبعثة في سرد شهرزاد الساحر عن ماضٍ عريق عاشه في قرية (العوجا) إحدى قرى مدينة أريحا الفلسطينية، عابق بالذكريات، وقصص المغامرات التي تضمنتها حكايات خاتم المارد، وطاقية الإخفاء، المستقاة من القص الشعبي، ذات الارتباط الوثيق بوجدان الجماعة، وروحها الجامحة.

وتبقى شهرزاد شخصية غنية الدلالة، ومحور القص في ألف ليلة وليلة، يستدعيها الشاعر المعاصر متضمنة تارة، وصريحة تارة أخرى، وبشكل يعبّر عن التجربة المعاصرة، كما في قول الشاعر(17):

يا أُمنًا «العوجا» كان طفلَكِ النحيفْ
في «الهيشةِ الفوقا» يطوفُ باحثاً
عن خاتمِ الماردِ،
عن طاقيّةِ الإخفاءِ في الكهوفْ
كأنّه يعودُ من حروبهِ،
ودورةِ الرمادْ
كأنه يسترجعُ الآنَ حكايا شهرزادْ
وحزنَها الشفيفْ.

إنّ توظيف الشاعر لخاتم المارد، وطاقية الإخفاء مرتبط بدلالتهما في الوجدان الشعبي، فهما وسيلة للتغلب على الواقع، وتجاوزه بسهولة، مهما بلغت الصعوبات، يرتبطان في أذهان الأطفال بقصص البطولة، وبلوغ الهدف بكلّ يسر، لكنهما في سياقهما الفكري يرتبطان برغبة الشعراء في النجاة، وتخفيف وطأة الواقع(18).

كذلك الحال بالنسبة للسندباد الذي يرتبط في قصص ألف ليلة وليلة بحبّ المغامرة، والترحال، إذ وجد فيه الشاعر معادلاً موضوعياً لنفسه الراغبة في الحياة مهما بلغت التحديات، كما في قوله(19):

كأن طفلاً فيَّ عادَ من مفاوزِ الجراحْ

فالقي عليه في ليالي البرقِ، والأمطارِ،

والرياحْ

لحافكِ الجناحْ

يا أمُّنا «العوجا»، وأخبريه أن السندبادَ

لم يزل يخوضُ البحارَ،

أن شهرزادَ لن تكفَّ عن كلامها المُباحْ...

من أول العتمة حتى غُرَّةِ الصباحْ.

وينفض الشاعر غبار السنين عن الصعاليك الذين عُرفوا بالشجاعة، والبأس؛ لإقامة مجتمع العدالة، فيبعثهم من جديد في قالب معاصر، يغاير صورتهم التراثية، وينسجم مع زمن الانهزام، حيث يقول(20):

الصعاليكُ النشامى صحبةُ الصحراءِ ضلّوا

نجمهم. ضلّوا عواءَ الذئبِ. ضلّوا خيلَهم،

واسترسلوا في السلمِ، لاهم واصلوا

حرباً، ولا هم أدركوا نسباً. سراةُ البيدِ

راسلهم شيوخُ قبائلِ المنفى الدهاقنة الدهاةُ،

وضيّعوهم في الروايةِ بين رومٍ أقربينَ،

وبين فُرسٍ أبعدين، وظل داودُ المحجَّ

وحائطَ الزمنِ الخرافةِ تنتهي فيه الخطى،

وعليه تنكسرُ الرغابْ.

لقد فَقَدَ الصعاليك في شعر محمد لافي غايتهم الحضارية، وسماتهم السلوكية التي عُرفوا بها، فهم أضعف من الانتصار، وأبعد عن نجدة الملهوف، بعدما استكانوا لعدوهم، وسعوا إلى مهادنته، ممّا يكشف عن البعد السياسي الواضح الذي أسقطه الشاعر على إخوانه ممّن خلعوا ثوب النضال في الزمن المعاصر، واستبدلوه بعباءة السلم التي أوصلتهم إلى حالة من الضياع، والانكسار.

وتبدو اللفظة التراثية في شعر محمد لافي ذات بوح خاص، تتجاوز دلالتها التراثية؛ لتنبعث من خلالها الرؤى المعبّرة عن الواقع، كما في قوله(21):

كان يأتي دونما إذنٍ

يدقُّ البابَ في أيّ زمانٍ

ومكانْ

كم تخطّى عسسَ الليلِ، وكم أنقذني

من تفاصيل المراثي،

وقوافي الهذيانْ

قبل أن يسرقَهُ مني سراهُ:

الدولةُ الوهمُ، وداءُ السرطانْ!

إنّ توظيف الشاعر لكلمة (عسس) جاء منسجماً مع الرؤية المعاصرة، «فهذه الكلمة بما تحمله من إيحاءات كالمراقبة، والتحري، والبحث، مع الخوف، والقلق، أدق من استخدام كلمة «المخبرين» التي حلّت محلها في عصرنا الراهن، لأن

الكلمة الأولى توحي بالأحاسيس التي تجتاح الفاعل أكثر من الثانية، وتبدو في النص طبيعية، وغير نافرة(22).

فقد نجح الشاعر في اختيار الألفاظ الدالة على المعنى الشعري، وحالة الخذلان التي يحياها، فضلاً عن تكاثف المفردة التراثية في السياق اللغوي ذي الزمنية المعاصرة، متخلية عن ظرفها التراثي، لتكوّن دلالة معاصرة، تتضاعف معها المعاناة، وتتبدّى من خلالها الأحزان.

الهوامش

1- محمد لافي: ... ويقول الرصيف، ط1، سلسلة إصدارات التفرغ الإبداعي (13) وزارة الثقافة، الأردن، 2010، ص 14.

2- المصدر نفسه، ص22.

3- المصدر نفسه، ص 33.

4- دريد بن الصمة: الديوان، تحقيق محمد خير البقاعي، دار قتيبة 1981، ص47.

5- محمد لافي: ... ويقول الرصيف ص34. ويُنظر ص 74. فقد وظف الشاعر لفظة (صفير) بالدلالة نفسها.

6- المصدر نفسه، ص ص 34 - 35.

7- المصدر نفسه، ص 59.

8- سورة البقرة، آية 117.

9- أحمد مجيد رمالة: توظيف الموروث الجاهلي في الشعر العربي المعاصر، دار اليازوري، عمان، 2008، ص 93.

10- محمد لافي: ... ويقول الرصيف، ص59.

11- يُنظر: أحمد الحوفي، الحياة العربية من الشعر الجاهلي، ط3، مكتبة الكتاني، القاهرة، د.ت، ص ص 395 - 396.

12- محمد لافي: ... ويقول الرصيف، ص 64.

13- سورة الرحمن: آية 24.

14- محمد لافي: ... ويقول الرصيف ص66.

15- سورة المائدة، آية 27.

16- محمد لافي: ... ويقول الرصيف، ص 74.

17- المصدر نفسه، ص 76.

18- يُنظر: يوسف أبو صبيح، المضامين التراثية في الشعر الأردني المعاصر، منشورات وزارة الثقافة الأردنية عمان 1990م، ص ص 200 - 202.

19- محمد لافي: ... ويقول الرصيف ص 78.

20- المصدر نفسه، ص 77.

21- المصدر نفسه، ص 93

22- سامح الرواشدة: شعر عبدالوهاب البياتي والتراث، طبع بدعم وزارة الثقافة الأردنية، مطبعة كنعان إربد، 1996، ص172.



لوحة للفنانة رندة عبدالرحيم المصري

سِيبَوَيْهِ: دكتاتورُ النحوِ.. ومُحنّطُ العربيةِ

نماذج من الجمل الأنماطية الوصفية

د. عودةُ الله مَنِيع القيسي

توضيح:

تحت هذا العنوان سأنشر بضع مقالات تبيّن أن سِيبَوَيْه، الفارسي الأصل، في مؤلفه (الكتاب) «في قواعد العربية الفصحى – نحواً وصرفاً– حفظ أصول اللغة العربية».. بَيْدَ أنه جمَّدها وحنّطها، فمنعها من النمو والتطور، لأن قواعده كانت صارمة كصرامة الحاكم الدكتاتور الذي يحفظ المجتمع من التفكك، ولكنه يحرمه من الحرية، ومن النمو والتطور.

تمهيـــدٌ:

- معلوم أنّ نشأة النحو أوّلاً كانت في مدينة البصرة حواليَّ سنة ثمانين للهجرة، ثم تلتها مدرسة في مدينة الكوفة كانت حوالي سنة مئة وثلاثين للهجرة، وأنّ مدرسة الكوفة أوعى لطبيعة اللغة من مدرسة البصرة – بنسبة 20%- تقريباً.

- ومعلوم أنّ النحو.. هو وصف لظواهر اللغة، قد يكون دقيقاً في الوصف وقد يكون غير دقيق. وقد يأتي لاحق يكون أدّق –وصفاً- من سابق.

- ومعلوم أنّ النحو أحد الأدوات التي تحافظ على بقاء اللغة – وأجود منه، في حفظها، الأدب، ثم الفكر، ثم تطور المجتمع. فإذا كان النحو يُسهم في حفظ اللغة – بنسبة 20%- فالأدب يُسهم بنسبة-40%- والفكر يسهم بنسبة -20%- ونموّ المجتمع وتمدّدُهُ الحضاريّ يُسهم بنسبة -20%- كل ذلك من باب التقريب.

- ومعلوم أنّ كلاًّ من هذه الأربعة.. تؤثر في اللغة – إيجاباً أو سلباً- بقدرِ تفاعلها مع اللغة- أتفاعلاً حيّاً واعياً أم- جامداً غيرَ واعٍ.

- أمّا غيرُ المعلوم، سابقاً، فإنّ نحاة البصرة.. عملوا -بوعي أو بغير وعي- على جمود النحو، وبالتالي على جمود اللغة -بنسبة 70%- عندما جاءت عصور الانحطاط. وأنّ نحاة الكوفة لم يعملوا على جمود النحو- وبالتالي جمود اللغة إلا بنسبة -10%(1)- وأنّ جمود الأدب وتحوله إلى قوالب شكلية، (بعد أبي العلاء المعري- الذي توفي سنة 449 هـ) عمل على جمود اللغة بنسبته السابقة، وأن تخلّف الفكر، بعد القرن السادس الهجري... عمل كذلك على جمود اللغة- بنسبته السابقة (ماعدا- مشاعلَ قليلةٍ مضيئةٍ، بعد القرن السادس، مثل ابن خلدون (ت-808) لم تستطع أن تبدّد الظلام) – وإنّ تَخلّف المجتمعات العربية الإسلامية، بعد القرن السادس- أدى إلى جمود اللغة بنسبته السابقة.

- أيْ: إنّ نسبة الجمود –عند الجميع– لا تقف عند مئة بالمئة، بل كلٌّ عمل يُنسَبُ له – بقَدَرِ تأثيره– متجاوزاً النسبة المئوية.

كاتب أردني.

- وهذا... يعني أنّ اللغة العربية توقفت عن النموّ بعد القرن السادس الهجري- حتى نهاية القرن الثالث عشَرَ الهجري، بل تراجعت في حكم الأجانب= الأتراك للبلاد العربية، حتى انتهى الأتراك إلى محاولة فرض منهج (التتريك) وهو إحلال التركية محلَّ العربية. ثم أخذت بشيء قليل من النمو، في العصر الحاضر- أي: منذ مطلع القرنَ الثالثَ عشَرَ الهجري- وهو يوافق منتصف القرن التاسعَ عَشَرَ الميلادي- متخطيةً بعض قواعد سيبَوَيْه.

- ومعلوم أن سيبويه -الفارسي الأصل- هو وارثُ تراث نحو مدرسة البصرة ومُدَوِّنُهُ في كتابه (الكتابُ)، قال لأحد زملائه- في مدرسة العبقري العربي-الخليل ابن أحمد الفراهيدي، وهو: علي بن نصر الجهضمي: تعالَ ندوِّن علم الخليل(2).

- بَيْدَ.. أن التلميذ، وهو سيبويه -خالف أستاذه- واعياً أو غير واعٍ- قاصداً أو غير قاصد(3) وهذا... أمر لم يتفطن له أحدٌ منَ النحاة- القدامى والمعاصرين- للأسف الشديد.

- ومعلوم أن النحاة اعتبروا أن كل كلمة في سياق -لها إعراب، أو بناء- وبهذا.. أخطأوا خطأً فادحاً، لأن تراكيب اللغة نوعان: تراكيب تحليلية/ نماذجية، وهي معظم لغتنا الفصحى، وتراكيب وصفية/ أنماطية، وهي أقلّ هذه اللغة الفصحى.

التراكيب التحليلية / النماذجية

- التراكيب التحليلية/ النماذجية هي التي تُعَربُ ويؤثر عليها -عاملٌ- لأن ألفاظها، في تراكيبها.. تحمل في بنْيتها معنى إعرابها - مثالُ ذلك، قول الله عزّ وجلّ: (ومن أعرضَ عن ذكري.. فإنّ لهُ مَعيشةً ضنْكاً) - (طه-124).

- الواو - لوصل الكلام، أو عطف جملة على جملة، أو سياقاً على سياق. من= أداة شرط مبنية على السكون- في محل رفع مبتدأ.

- أعرض: فعل ماضٍ - مبنيّ على الفتح - وهو، عندي، منصوب بالفتحة، لأسباب ذكرتها في كتابي: (رُؤَىً - نحْويّةٌ وصرفيّةٌ - تجديديّةٌ) مكون من أربعة أجزاء- نشرته دار البداية- عّمان/ 2011م. عن: حرف جرّ- ذكري: ذكر: اسم مجرور- بالأداة- عن- والياء: ضمير متصل مبني على السكون، في محل جرٌّ مضاف لكلمة- ذكر. فإنّ: الفاء= واقعة في جواب الشرط - إنّ= أداة توكيد ونصب. له: اللام= حرف جَرّ- الهاء= ضمير متصل مبني على الضم في محل جرٌّ بحرف الجرّ - اللام - والجار والمجرور متعلقان بخبر (إنّ) - وهو (كائنة) أيْ: فإنه - كائن - له - معيشةً ضنكاً. معيشةً = اسم (إنّ) مؤخر منصوب، وعلامة نصبه تنوين الفتح. ضنكاً = صفة لـ(معيشةً) منصوبة، وعلامة نصبها تنوين الفتح.

- يتضح من هذا أنّ كل كلمة سابقة أثّر فيها -عاملٌ- وهكذا.. كل الجمل التحليلة/ النماذجية.

التراكيب - الوصفية الأنماطية:

- أمّا التراكيب الوصفية/ الأنماطية.. فهي التي لا تحمل إعرابها في ذاتها، ولا يؤثر عليها -عامل- وإنما ركّبَ عليها النحاةُ -إعراباً- من باب الخطأ لأنها لا تُعرب، وإن كان عليها حركات، وإنما هي أنماط أو قوالب يقاس عليها. ومثالها، شعراً (ما أقْدَرَ اللّه - أن يُدني على شَحَط---- مَن دارُهُ - الحَزْنُ ممن دارُهُ صُولُ-!) فعبارة (ما أقدرَ الله) هي عبارة تعجّبيَة (يكمل معناها عبارة: أن يدني على شحَطٍ)- (والشّحط هو البعد)- ولكن عبارة -ما أقدرَ الله!- ليس لها إعراب، لأن كلماتها لا تحمل في بنيتها معنى إعرابياً، وليس لأيّ منها -عامل- يؤثر عليها. ولذا.. فهي نمط يقاس عليه قياساً. أيْ: -ما أفعلَ الشيء!- يقاس عليها مئات الجمل وآلافها...

.. أمّا النحاة، فقد -ركّبوا- عليها إعراباً تركيباً، عن

طريق التكلف والتمحل. مع أنها لا تحمل كلماتها في أنفسها -إعراباً- ولا تؤثر عليها -عوامل- كما أسلفنا، فأخطأ بذلك النحاة -قديماً وحديثاً- خطأً فادحاً، كلّف الطلاب جهوداً ضخمة ولكنها عبثية، خاصةً أنّ هذا الإعراب المتكلف يُنسى سريعاً.. كيف أعربها النحاة؟ بل.. كيف تكلفوا لها إعراباً؟

- قالوا = ما= نكرة تامّة بمعنى-شيء- في محلّ رفع مبتدأ.

-أقدر= فعلٌ ماضٍ مبنيّ على الفتح.

- الفاعل= ضمير مستتر يعود على - ما-

- الله= لفظ الجلالة.. واقع موقع النصب، على المفعولية.

- والجملة= (أقدر الله) في محل رفع خبر - ما.

- وكل هذا..ُهراءٌ !

.. فما -ليست بمعنى شيء- وإلاّ أصبح المعنى: شيءٌ أَقْدَرَ الله - تنزه الله- لأن الله القادر- لا يُقْدره شيء، ولا يؤثر عليه شيء.

- أَقْدَرَ = ليست فعلاً ماضياً، لأن الجملة- إنشائية - وليست خبرية- والجمل الإنشائية أنماطية ليس منها كلمات -عوامل- والفعل كلمة (عاملة). لأن- أفعل -هنا- أنماطية وليست فعلاً (والكلمات الأنماطية ليست عوامل- كما وضحت في كتابي السابق (رُؤَى...)- فليست عاملة، ولذا.. لا يكون لها -فاعل- والله -لفظ الجلالة- ليس واقعاً موقع المفعولية -هنا- لأنه لم يؤثر عليه -عامل- من فعل أو فاعل.

.. وإذن- ليس عندنا- هنا- مبتدأ- فليست العبارة (أقدرَ الله) خبراً لمبتدأ- إذن، الجمل الأنماطية عليها حركات، ولكن.. لا إعراب لها. من هنا- كان إعراب النحاة لها- هَدْراً وَعَبثاً، وهُراءً...

وقد سميت مثل هذه الكلمات الأنماطية (ما- أفعَلَ- أفْعل بـ -نِعْمَ- بئْسَ) في كتابي الآنف الذكر كلمات (أنماطية محايدة). أي: ليست أسماءً ولا أفعالاً- وإنما هي صنف ثالث - فصارت الكلمة في كتابي ليست ثلاثة أقسام- فحسْب- اسم، وفعل وحرف- كما رآها النحاة -خطأً- إنما الكلمة ستة أقسام، من خلال تحديقي في اللغة (وليس بتغيير ولا كلمة واحدة منها، أو تحويلها عن وصفها) - هي: اسم، وفعل، وحرف- وكلمه محايدة -كـ نعْم، بئسَ- وشبْهُ فعْل، لأنه يفسّر بفعل، مثل: (هيهاتَ هيهاتَ لما توعدون)- (المؤمنون- 36) - وليست (هيهات) اسم فعل -كما زعم النحاة، لأن الكلمة: إمّا اسم، وإما فعل- وإما شيء آخر. أما (اسم فعل) فليس له وجود -إلا إذا كان في الوجود (رجل امرأة) - والقسم السادس هو: حكاية صوت وهو ما سماه النحاة (اسم صوتٍ). مثاله:(طاقْ) لصوت الحجر، عندما يرتطم على صخرة، أو- (غاقْ) لصوت الغراب، عندما يطير وهو ينعق. أما اسم الصوت.. فهو مثل (نعيق) الغراب. وبهذا -تستوي الكلمة- في اللغة- (ستةَ أقسام).

ولكن.. أتدري لماذا قصر النحاة الكلمة على ثلاثة أقسام؟ السبب أن -البصرة- موطن فريق من النحاة- كانت على البحر، وكانت تصلها الكتب اليونانية. وكان منها كتاب في النحو لأرسطو، يقول: (الكلمة ثلاثة أقسام: اسم وفعل وحرف)- فقلّده نحاةُ البصرة، لأننا -أمّة- يغلب عليها التقليد- فعندما وجدوا أنواعاً من الكلمات ليست أسماءً- واضحة الاسمية، وليست أفعالاً- واضحة الفعلية. إمّا جرّوها إلى الفعل -كما فعل نحاة البصرة مع - نعْمَ، بئسَ- أو إلى الاسم -كما فعل بهما نحاة الكوفة- أو حشرها هاذان الفريقان من النحاة مع الاسم عن طريق اعتبارها -اسم صوت- وهي ليست كذلك -كما عرفنا- أو اعتبار شبه الفعل -اسم فعل- وهي ليست -اسم فعل- كذلك- كما عرفنا. لقد حشروا هاذين النوعين الأخيرين، مع الاسم والفعل -حشراً- واختلفوا في -نعْم، بئس- وكلاهما على خطأ واضح.

غريبٌ عجيب:

- من الغريب العجيب.. أن النحاة العرب المعاصرين، (والمشهورون منهم لا يقلون عن عشرين).. انقسموا فريقين: فريقٌ اتبع رُؤية دي سوسير- الفرنسي للغة. وسوسير رأى أن اللغات جميعاً وصفيّة (وهي ما سميتها -سابقاً- وصفية/ أنماطية)، فقال هذا الفريق: إنّ العربية الفصحى- وصفية، ليس غير.

..وفريق اتّبع رُؤية ناحوم تشومسكي – فهذا العالم يرى أنّ اللغات- تحليلية، (وأنا سميتها -سابقاً- تحليلية/ نمَاذجية)، فقال هذا الفريق: إنّ العربية الفصحى- تحليلية، ليس غير.

- مع أننا وضحنا -آنفاً- أن العربية- وصفية/ أنماطية- أقلها- وتحليلية/ نماذجية- أكثرها. فموقف كل من الفريقين يدل على أننا أمّة تقليد، قلّما تشكّ وتتفكر وتتدبر، فتستقلّ برأي!!

جملٌ أخرى – وصفيةٌ أنماطيةٌ

- ومثل: ما أفعل الشيء -من حيث عدم وجود إعراب لها- منها ما يلي:

1- (من حيثُ عدمُ وجود...) فحيث= مبنية، دائماً، على الضمّ وما يليها اسم مرفوع دائماً- لا إعرابَ لهُ. (وقد تكلفوا له إعراباً، سنورده لاحقاً).

2-(أفْعِلْ بالشيء -!) فهي صياغة أخرى للتعجب (وقد تكلف لها النحاة إعراباً سنورده لاحقاً) ومثالها: (أكْرِمْ بخالدٍ، بطلاً).

3-(نعْمَ – بئْسَ). مثلاً= نعْمَ القائدُ -خالدٌ-!

فكلمتا (نعْمَ القائدُ) لا إعرابَ لهما، لأن -نعْم- التي اعتبرها البصريون -فعلاً- ليست فعلاً. وإلاّ-فأين الزمن- فيها- والحدث- اللذان يرافقان كل فعل؟- والقائد: لها حركة ضمّ، دائماً، وليس لها إعراب، إذْ لم يقع عليها -عاملٌ- ومع ذلك يقاس على صياغتها آلاف العبارات، وصياغتها هي: (فعْلَ الفاعلُ). أمّا -خالد- فهو= مبتدأ مؤخر مرفوع وعلامة رفعة تنوين الضم- وخبُرهُ= عبارة (نعم القائدُ).

أما الكوفيون.. فاعتبروها -اسماً- وهي ليس لها نصيب في الاسمية.

إعراب النحاة للجمل الثلاث:

1- جملة- (من حيثُ عدمُ وجود...):

قالوا في إعرابها: من حرفُ جرّ، أو أداةُ جرّ.

-حيثُ: ظرف مكان مبنيّ على الضم- دائماً- في محلّ نصب، على الظرفية.

- عَدمُ: خبر مرفوع، وعلامة رفعة الضمة- وجود: مضُاف إليه مجرور وعلامة جرّه الكسرة.

والمبتدأ، بعد -حيثُ- محذوف، تقديُرهُ: الشأنُ.

-أقول: وأنت ترى أن هذا إعراب متكلف، مُركب على الألفاظ تركيباً، وليس نابعاً من بنيتّها. أقصد إعراب: (حيثُ -ومبتدأوها).

2- جملة- (أعْظمْ بخالد، قائداً):

- أعربوها هكذا...

- أعظمْ: فعل ماضٍ جاء على صيغة الأمر، مبنيٌّ على السكون.

-أقول: والصواب.. أنه ليس فعلاً – لا ماضياً، ولا أمراً. وإنما هي كلمة- أنماطية – محايدة، ولا إعراب لها.

- بخالد: الباء حرف جرّ -زائدٌ- لا يجوز حذفُهُ.

- خالدٍ: اسم مجرور، لفظاً، في محل رفع فاعل!

- أقول: الصواب أن (الباءَ) ليست حرف جرّ زائد، لأن

الحرف الزائد.. يجوز حذفه. ولا يصح ما اشترطوه له (لا يجوز حذفه)، لأن القاعدة العامة للحروف الزائدة.. تنفي ذلك، إذْ كلُّ حرف زائد يجوز حذفهُ.

- خالد: ليس مجروراً بحرف الجرّ- في هذا السياق- وإنما- هنا- كلمة واحدة، إذْ لا يجوز فصلُ – إحداهما عن الأخرى- وتنوين الجرّ على خالد – هو جزء من تركيبة السياق- فعبارة (أعْظمْ بخالد) عبارة أنماطية ذات قالب ثابت لا يجوز التقديم في كلماته أو التأخير، (شأنهُ شأن كل العبارات الأنماطية).

-أمّا- بطلاً- فمُعْرَبَهُ، فهي تمييز منصوب، لأن لها -عاملاً– هو معنى التمييز- ولأنه يمكن تقديمها أو تأخيرها على – العبارة السابقة: (أعظمْ بخالد)- وإن كان كثر استعمالها مؤخرةً، ففي التقديم يجوز أن نقول: (بطلاً- أكرمْ بخالدٍ

3- جملة (نعْمَ القائد، خالدٌ !):

يعُربها النحاة هكذا:

= البصريون= نعْمَ= فعلٌ ماضٍ مبْنيٌّ على الفتح.

- القائد = فاعلٌ مرفوع، وعلامة رفعه- الضمة- الظاهرة على آخره.

- خالد = مبتدأ مرفوع مؤخّر، مرفوع، وعلامة رفعه تنوين الضمّ.

= الكوفيون: يعربون: (نعم) = اسماً مبتدءاً مبنيّاً على الفتح، في محلّ رفع.

= القائد: هي خبر المبتدأ، مرفوع، وعلامة رفعه- الضمة.

-أو- القائد.. هو المبتدأ- ونعْم.. هو الخبر.

- أقول: وأنت ترى أن إعراب البصريين، وإعراب الكوفيين – كلاهما.. متكلف. لأن (نعمَ القائد) عبارة أنماطية ثابتة القالب، إذْ لا يجوز أن نقول: القائدُ نعم- فهذا.. تعبير خاطئ.

-إذن.. كل تعبير أنماطي هو ذو حركات، ولكن ليس له إعراب.

= ومثلُ- نعْمَ – تماماً- بئْسَ، والكلمة التي تليها- فعليهما حركات، ولكن، لا إعرابَ لهما.

عباراتٌ أخرى أنماطيةٌ ذاتُ قالبٍ ثابتٍ:

من ذلك ما يلي:

(ولاتَ حينَ مناص) – في عبارة (ولاتَ حينَ) –فلات بمعنى- ليس- لا بإعرابها وتأثيرها.

(لا رجَلَ في الدار)- في عبارة (لا رجُلَ). لا- النافية للجنس.

كم كتاباً قرأتَ؟ هي -كم-الاستفهامية- والاسم بعدها منصوب.

كم كتابٍ قرأتُ! -هي (كم) الخبرية– والاسم بعدها مجرور.

-أقول: الأنماط الأربعة- عليها كلام كثير، يكفي لمقالة برأسها، فلأُرْجئْها إلى مقالة تالية – إن شاء الله تعالى.

الهوامش:

1- انظر: كتابي (رُؤىً نحوية صرفية تجديدية) – 4/11-40.

2- سيبويه – الكتاب – تقديم- 1/25.

3- عندما كان سيبويه يقتنع برأي أستاذه الخليل يقول: وقال الخليل –رحمه الله. وعندما لا يقتنع يقول: وزعم الخليل –رحمه الله. ولم أجد أحداً تفطن لهذا.

مريم جبر فريحات

خصوصية الخطاب القصصي وجمالياته

نضال القاسم

أخذت الكتابة القصصية النسوية في الأردن تشهد تطوراً حقيقياً وفعلياً على الصعيد النوعي بعد منتصف السبعينيات من القرن الماضي، ولم يتحقق الانفجار الفعلي لهذه الكتابة إلا من خلال ربع القرن الماضي بصورة خاصة، حيث صدر خلال هذه الفترة عدد ملحوظ من المجموعات القصصية لكاتبات أردنيات يمكن عدّ إنتاجهن القصصي إضافة نوعية إلى الكتابة القصصية في الأردن.

تحاول هذه القراءة أن تقدم وجهة نظر متواضعة حول خصوصية الخطاب السردي للقاصة الدكتورة مريم جبر فريحات، وتتلمس تطور إبداعها وأهم إنجازاتها. كما تسلط الضوء على بعض قصصها وظاهرة الحداثة فيها.

وتسعى هذه القراءة بصورة أساسية إلى محاولة الدخول للوعي الفني الذي صدرت عنه المجموعات القصصية، «آخر أحاديث العرافة»، «طمي»، «فتنة البوح»، لمريم جبر، بهدف التعرف على بعض خصائص هذا الوعي في غير عمل أدبي للقاصة التي تسعى إلى تقديم وعي مغاير لا يحاول التعبير عن واقع حضاري ككل، وإنما يسعى إلى تصوير الذات الإنسانية في تفردها وخصوصيتها، عبر تصوير لحظات وميول إنسانية خاصة، وفردية، ومبهمة أحياناً.

وأولى المُلاحظات التي أود أن أشير إليها في هذه الدراسة، هي ضرورة تلمس خصوصية الخطاب الذي تقدمه الدكتورة مريم جبر وجمالياته عبر خصوصية اللغة التي تجسد خصوصية المعاناة بكل ما تعنيه من فكر وشعور وتخييل، أي بكل ما تعنيه من تشكيل جمالي يؤسس بنية قصصها التي تمتاز بتنوع العوالم القصصية وبالتنوع في استخدام الأساليب اللغوية الفنية المستخدمة في السرد للتعبير عن الحالات المختلفة.

ولا بد من الإشارة هنا إلى أن مريم جبر قد أشارت في مقدمة مجموعة «آخر أحاديث العرافة» إلى أهمية اللغة بالنسبة لها، بقولها:- «اللغة.. هذا الدفق الذي يدنيني من العالم بقدر ما يقصيني عنه.. يخرجني من ذاتي بقدر ما يغرقني فيها.. وينشرني على الملأ، وعداً يملأ فضاء الروح، ويحدد مساحة الحرية فيما يسمى «الكتابة»...» (آخر أحاديث العرافة، ص5).

أما بخصوص المجموعات القصصية لمريم جبر، فيمكنني القول بخصوص مجموعتها الأولى «آخر أحاديث العرّافة» والصادرة عن دار الكندي في عام 1996، إنّ الرؤية العامة في المجموعة تجسّدت من خلال أبنية الشخصيات المتصارعة مع

كاتب أردني.

الحياة، فكل شخصية من شخصيات المجموعة تطرح قضايا إنسانية، تبذل الكاتبة جهداً في رسم ملامحها بدقة، لنعيش من خلالها حالة شعورية خاصة، ولتجعلنا شركاء معها في مسئولية الحياة بكل أبعادها النفسية والروحية والجمالية. وجعلت لكل واحدة من هذه الشخصيات قصة تكشف انكسارها الداخلي. لذا فنحن لسنا أمام قصة واحدة وإنما عدة قصص قصيرة، أو شظايا قصص.

ومنذ البداية يمكنني القول إنّ مجموعة «آخر أحاديث العرّافة» تبدو للوهلة الأولى أشبه بكرة ثلج صغيرة، لكن وزنها سيزداد كلما تدحرجت، أي كلما تقدمنا في القراءة حتى نصل القصة الأخيرة. وما يزيد من حجم هذه الكرة ليس الفرح وإنما المرارة التي تحوّل لون ثلج هذه الكرة إلى سواد. إنها مجموعة تشبه قلعة شيدتها المؤلفة ووضعت شخصياتها في داخلها، ثم أغلقت الأبواب والنوافذ وطوحت بعيداً بالمفتاح. وفي هذه الحالة، لا الشخصيات تستطيع أن تخرج لترى النور، ولا القارئ الذي في الخارج يستطيع أن يدخل إلى العوالم الداخلية للشخصيات.

وفي مجموعتها القصصية الثانية «طمي»، والصادرة عام 2000 عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر، تُصوِّر القاصة مريم جبر في قصصها التي تُحاول المُزاوجة بين النص الطويل، والنص القصير، الكثير من المشاهد، والمتاهات اليومية، مشاهدٌ مكثفة في لعبها على اللغة، مكثفة في حضورها، وتصويرها لليومي الحي المُعاش في أدق أوجاعه التي تتسرب إلى مفاصل الجسد، كقولها في قصة «طمي» التي تحمل المجموعة عنوانها: «يرتخي جسدي على الأبيض، والكيس البلاستيكي الشفاف معلّق فوق رأسي، وموصول بظهر كف يدي اليسرى، والرجل ذو القامة القصيرة والرأس الصحراء، يوجه للفتاة الواقفة على يمينه كلاماً لم أفهم لغته، ولكنني فهمت طلبه إليها بأن تضع في الكيس شيئاً ما، فأجابت: ولكن.. أظنها رغم ذلك ما زالت في كامل وعيها... » (طمي، ص11).

ويتضح مما سبق أن القاصة تمتلك المخيلة والقدرة الفنية لالتقاط مشاهد الألم اليومي المصاحب لحياة الشخصيات، الملازم لصور الدماء التي تعتصر الجسد الإنساني. أو، ولربما، تخلقُ لحظةً مليئة بالتساؤلات التي تبحث في إيضاح المأزق الإنساني الذي بدأ بالتسرب إلى تفاصيل خيالنا.

وفي مجموعة «طمي» أيضاً، يجد المتلقي نفسه أمام مشاهد مكثفة من الوقائع الحيّة، تلك الوقائع التي تحاول مريم جبر أن تُشرِّحها، وتعيدُ ترتيبها بالاتكاء على اللغة، والنفس البشرية «في اليوم الأول دفن وجهه بين كفيه وبكى.. بكى حرقة أثارت شفقة الآخرين الذين سمعوا نشيجه على الرغم من محاولته خنق صوته..لأن الرجال - الرجال- لا يبكون ولا يضعفون...» (طمي، ص19). هكذا، تتطرق في نصوصها إلى التفاصيل الأكثر حميمية في حياتنا، محاولةً قراءة تفاصيل السرديات اليومية العابرة إلى الحواس الخمس من مرآة لغتها الخاصة.

هذه القصص التي نجدها داخل مجموعة «طمي» تبدو لأول وهلة جزراً متناثرة. ولكن عندما نتمعن فيها لا تبدو كذلك أبداً. إذ إنّ المؤلفة استطاعت أن تحول السرد القصصي إلى ممرات من اليابسة ربطت هذه القصص، حتى بدت كلها متداخلة ومتشابكة في نسيج واحد، لحمته وسداه الثيمة المركزية، هذه الثيمة نستطيع أن نسميها الانتظار والإحباط، وقد يسميها قارئ آخر عدم التواصل الإنساني.

زد على ذلك أن المؤلفة حاولت إيصال الثيمة المركزية لمجموعتها القصصية والتأكيد عليها عن طريق إلغاء ما هو تقليدي في العمل القصصي. بالإضافة إلى ذلك لجأت المؤلفة لمزج الفنتازيا مع الواقع، والأوهام مع الواقع، مستفيدةً من قدرتها على توظيف توتر المشهد.

وأما في «فتنة البوح»، الصادرة عن الدائرة الثقافية في

أمانة عمان الكبرى العام 2009، فتنتقل مريم جبر في متون نصوصها من تفصيلٍ إلى تفصيلٍ أكثر حساسية، محاولةً أن تجعل من النص مرحلة وصل بين الماضي والحاضر، فترتهن مريم في الصورة الحيّة إلى ارتهانات الوقائع التي بدأت تتعمق في جذور شاشاتنا، محاولةً ترك فضاء الإجابة للمتلقي، محتفظةً، هي، بالإجابة، دون أن تُشير في لغتها إلى ما تُريد البوح به، تاركةً فضاء المعرفة إلى مرحلة اكتشاف العبث الإنساني. إذ إنه لا يمكن تجاهل تفاصيل اللغة المستندة في النص إلى الراهن المبني على هواجسنا التي بدأت بإفراز المزيد من الخوف، أو الدهشة، والتعجب.

إن تراتُبية النصوص في مجموعة «فتنة البوح» تجعلنا نصل في النهاية إلى قناعة مفادها أن هذه النصوص نصوص إشكالية مشغولة عبر خرائط اللغة، وهي بمثابة القراءة المُغايرة لخريطة الحياة، وهي في مجملها كتابات بسيطة لكنها صادمة، صادمة لدرجة أنها كانت كفيلة بأن تترك ذاكَ الأثر المؤلم الذي فجأة وجد نفسه محولاً إلى نصٍ في متون كتاب.

وبإمكاننا أن نقرأ «فتنة البوح» كنصوص تنتمي لعلم النفس لأنها تعالج الإحباطات النفسية وتخوض في دواخل الشخصيات، وبمقدورنا أن نقرأها كنصوص تنتمي لعلم الاجتماع لأنها تُعالج قضايا اجتماعية، مثلما نستطيع أن نقراها كنصوص تعالج القضايا السياسية. مع ذلك، بل قبل ذلك، تظل هذه النصوص قصصية، نقرأها ونقيمها وفقاً لمعايير النقد الأدبي.

وبهذا، يمكنني القول، إنّ نصوص «فتنة البوح» قد حفرت في الوجدان بعمق أخاديد الحزن النبيل، وإنّ ما يميز هذه النصوص، من وجهة نظري، هو أنها نصوص سلسة طيّعة غير متكلفة ذات شعرية عالية جاش فيها السمعي والبصري، وهي في مجملها نصوص مفتوحة أمام كل الاحتمالات الإنسانية والمجتمعية والواقعية وربما المتخيلة، تقول فكرتها من خلال نسق متماسك، وتنهي قصصها دون أن توصد الأبواب.

ويجد القارئ لمجموعات مريم جبر القصصية أنها اختارت شخصيات قصصها من نسيج الواقع الاجتماعي المحيط بها ولكنها لم تقدّمها لنا بشكلها الرومانسي البسيط في كل الحالات، بل تركتنا نتساءل ونندهش ونمضي أحياناً إلى أقصى أعماقنا نفتش في جوانب منسية وذكريات مؤلمة وأحلام دفينة طوتها السنون. كما أنها نوّعت في اختيارها لطبيعة النماذج التي تخيّرتها بحيث نراها تمثل شرائح متعددة في الأعمار والأدوار الاجتماعية، والتكوينات النفسية والأوساط الطبقية.

وفي قصصها يتنامى بناء الشخصيات مع بناء الأحداث في تتابع سردي لا يتوقف إلا بنهاية القصص، يتخلل هذا الخط المستقيم بعض المشاهد القصصية التي تصل بالقارئ حتماً إلى نهاية محددة أرادتها الكاتبة، وليس هذا ما يخلّ بالعمل كبنية قصصية وفنية، فلكل كاتب حريته في اختيار التكنيك الذي يرغب في التعبير به عن فكرته.

ومن خلال متابعتي لأعمال مريم جبر القصصية المنشورة استطعت أن أتلمس جماليات خاصة بها، يمكنني إجمالها على النحو التالي:

تمتاز التكوينات القصصية لمريم جبر بتلقائية السرد القصصي وهي تلقائية ماكرة تستوعب في خبرتها صنعة الفنون وحرفيتها.

- شخصيات مريم جبر القصصية هي شخصيات تمتلك الزمان والمكان لأنها ببساطة شديدة تجاوزت الزمان والمكان، وأصبحت ذاكرة حرة تستدعي متى شاءت كل الأصوات وكل العصور في تداخل يتحدى كل المقدرات المنطقية. ومن خلال هذه الشخصيات تقدم عالماً يقوم على فانتازيا الواقع العبثي، وهو عالم يقوم على التقابل العكسي غير المتوقع، حيث يتحول الهام والأساسي إلى عرضي وهامشي، والمأساوي إلى كوميدي ساخر والانتظام إلى فوضى. ولولا بعض الإشارات العابرة

لقلنا إنّ الشخصيات تبدو وكأنها لا تنتمي لعرق بشري محدد. ومثلما تبدو الشخصيات وكأنها معلقة في فراغ إثني وديني، فإن المدينة أو القرية التي تظهر في هذه النصوص القصصية تبدو، هي الأخرى، وكأنها لا تنتمي لبقعة جغرافية محددة. ما من إشارة توبوغرافية أو فولكلورية أو تاريخية تعرفنا بهذه الأمكنة.

– إن المتأمل لمجموعة «فتنة البوح» يلاحظ أن صوت الشخصيات يمتزج بصوت المؤلفة عبر ضمير المتكلم «أنا»، فنعايش لغة البوح والاعتراف التي تذهب سريعاً إلى قلب المتلقي بكل حميميتها وعفويتها. كما في: «يتهمني بالجنون أحياناً وبالكذب أحياناً أخرى...أما أنا فأعي جيداً حقيقة ما يقول... يحاصرني مثل لعنة أمي التي ظلت تلاحقني حتى أول أبواب المدينة، ثم تراجعت مذعورة تتلمس جسد أبي البارد وتدعو له بالرحمة وعليّ بالسخط والموت العجب... » (فتنة البوح، ص36).

– للإيقاع والألحان دورهما الكبير في التكوينات القصصية التي قدّمتها مريم جبر، فالقصة في النهاية بناء موسيقي، متواز أحياناً، ومتداخل أحياناً، ومتداخل ومتصادم في بناء آخر. وتتعدد الأصوات داخل هذا البناء القصصي اللحني، فتستطيع أن تميز بينها بالأذن المدربة على الرغم من اتساقها الهارموني. وتوظف مريم جبر حرفيات فنون عرض الصورة المرئية المسموعة بتقنياتها المتعددة في بنائها السردي. والمشهد التالي من قصة «ثلج» مثال لهذا الاستحضار: «أنفاسي تتصاعد، وعجلات السيارة تطوي المسافة بحذر. عيناي ترقبان قطعتين سوداوين تتناوبان إزاحة ما يعلق على الزجاج من ندف بيضاء، بينما تحاول عيناه احتواء الطريق أمامه حذر مفاجاة قد تكسر ألق مغامرة لم يبادر إليها، لكنه لم يرفض دعوة الصوت حين انبجس مثل قطعة شمس في نهار يزدحم بتراكمات أولى لثلج وعربات متوقفة هنا وهناك ورؤوس متلفعة وأيدي تلح بالرجوع... » (فتنة البوح، ص63).

– بدت الصيغة الأكثر انتشاراً في مجموعة «فتنة البوح» هي صيغة المتكلم التي لها الفضل في إشاعة جو من الألفة في نصوص القاصة، فأنقذتها، أحياناً، من الرتابة الإيقاعية بفضل حرارتها وصدقها وتنوعها بين لغة الأعماق ولغة الواقع المعيش!! ومثال على ذلك قولها في نص بعنوان «هروب»: «إن أجمل ما في كتاباتي عناوينها. وحدها تقول ذلك... تلك المرأة التي أسميها صديقتي على الرغم من أننا لم نتفق على شيء أبداً...أما الرجل الذي آوي وإياه إلى غرفة واحدة بعد تعب كل نهار، فما زال يحاول أن يقنعني بخطأ مقولتي «المكتوب مبيّن من عنوانه»...» (فتنة البوح، ص35).

– لو تأملنا ملامح الشخصيات الأساسية لدى القاصة لوجدناها تحمل الملامح والصفات والمؤهلات الثقافية ذاتها التي تحملها المؤلفة، وقد تشاركها معاناتها الاجتماعية أيضاً. وقد وجدنا أن القاصة حين تبتعد عن خصوصيتها الذاتية يسقط خطابها القصصي في التعميمات ومتاهات الرموز، دون أن تفلح في مد الجسور بين لغة الهم الخاص والهم العام، لذلك بدا لنا الفضاء الرمزي لدى الكاتبة فضاء هشاً على الصعيد الفني!

– استطاعت الكاتبة أن تدخلنا أعماق المرأة فنعيش معها أفراح الحب وقدرته على تجديد حياتها، وتغيير قناعاتها، استطاعت أن تطلعنا على إحساس المرأة بالحب، كيف يملأ كيانها وحياتها فيصبح الهدف الأخير المنقذ وبديلاً عن العالم كله. ومثال ذلك المقطع التالي من قصة «خطأ في العنوان»: «انقضضت على المغلف بأسناني إذ لم تقوَ أصابعي على تمزيق ورقه، الورقة داخله زرقاء أيضاً –ويا ليت السماء تمطر– ورحت أقرأ..» (آخر أحاديث العرافة، ص12).

– يمكننا القول إنّ مريم جبر في قصصها نادراً ما تقدّم لنا لغة الحب المقترن بالفرح، إذ تبدو هذه العاطفة محاطة لديها بالمنغصات الداخلية والخارجية، لذلك يمتزج الحب

بالحزن، مما يحيله إلى عبء ثقيل تسعى القاصة للخلاص منه في كثير من الأحيان، وبذلك عايشنا الحب وقد أحاطت به الهموم والمسؤوليات، فتحوّل إلى منغص من منغصات الحياة، وأصبح مرادفاً للسأم والحزن والخوف!

– تشكل اللغة المشهدية التي تتجلى عبرها الشخصية إحدى أبرز جماليات التعبير القصصي لدى مريم جبر، إذ تلتقط العين مشهداً تصويرياً يحمل بصمات المؤلفة الخاصة، وتجسد عالمها ونبض معاناتها في كثير من الأحيان، وبذلك تتيح رسم معالم الشخصية وتزودها بدلالات جمالية.

– بدت لنا اللغة القصصية في مجموعة «فتنة البوح» أكثر حيويةً وجمالاً، إذ بدأت القاصة تبتعد عن الرتابة والثرثرة، فانسابت الألفاظ عذبةً والجملُ سلسة طيعة غير متكلفة، ولعل من أسباب حيويتها قدرتها على تقديم أعماق المرأة المضطربة عبر اللغة الشعرية، وتقديم هموم المرأة الاجتماعية عبر لغة الواقع التي تمتزج أحياناً بلغة الشعر! وقد ساعدها في ذلك استفادتها من إنجازات الرواية الحديثة، واستخدامها تقنية تيار الوعي، التي تقدم عالماً مختلطاً في فضاءاته المكانية والزمانية وفي أصوات شخصياته.

– من هذا المنظور، فقد استفادت الكاتبة من الكتابة الجديدة التي تجعل البناء والأصوات المتعددة، واللغة، والمراوحة بين الاستبطان وعين الكاميرا، وسائل للإيحاء والتشخيص والتسرُّب إلى ذاكرة القارئ ومخزوناتها. وهي تلتقط تحولاً ملحوظاً في الأسلوب والطرح والرؤية، وهذا التحول، مع أنه ليس جذرياً، إلا أنه يشكل انعطافة واضحة، تسجل لمريم جبر.

– توظف الكاتبة في مجموعاتها القصصية مجموعة من الملامح الشكلية والأسلوبية التي تتميز بها القصة القصيرة بصفة عامة، كالتكثيف، وتوظيف التراكيب الفعلية، وسرعة الإيقاع، والإكثار من الأفعال الحركية، وتنويع المقدمات والخواتم، واستعمال السرد، وتشغيل الصور السردية.

– أما من الناحية الفنية والجمالية، فقد وظفت الكاتبة السخرية السوداء، والحجم القصصي القصير جداً، والجمل الفعلية، والمزاوجة بين التعيين والتضمين، وتشغيل الانزياح، وتوظيف الإيحاء، والترميز. وتوظيف حرفيات فنون عرض الصورة المرئية المسموعة بتقنياتها المتعددة في بنائها السردي.

وأخيراً، فلا غرو إذا قلنا إن مريم جبر قادرة في المستقبل على العطاء والتجريب والتأصيل في جنس القصة القصيرة، وقادرة أيضاً على التجديد والتطوير والتميز في هذا الفن بلا شك، وذلك على مستوى الأشكال والمضامين والرؤى بكل ما في الكلمة من دلالات. ذلك أن مريم جمعت في أعمالها أنماطاً من القص القصير، من دون أن تكتفي بالقصة القصيرة وحدها، أو القصة القصيرة القائمة على الخيال المجنح، أو الواقعية المبسطة. ففي مجموعاتها قصص التجريب التخييلي، ونصوص البوح والاعترافات، وفيها أيضاً القصة القصيرة، والقصة القصيرة جداً، وقصة اللقطة. وفيها القصة المكتوبة في أقل من نصف صفحة. وفيها الثنائيات، والتساؤلات والشذرات. وربما مالت مريم في تجاربها اللاحقة إلى واحد من تلك الأشكال، أو اختارت غيرها، ممعنةً في التجريب، إلى أن تستخلص لنفسها الشكل الذي ستصوغه طبقاً لمزاجها الشخصي، وكذا لرؤيتها في المستقبل.

بقي أن أقول إننا بصدد تجربة قصصية تستحق حقاً التأمل والرصد الدقيق من المشتغلين الأكاديميين بالنقد الأدبي والسردي منه على وجه التحديد لتحقيق أكبر استفادة ممكنة من هذه التجربة الثرية حقاً.

رواية رائحة الميرامية للكاتبة

سناء أبو شرار وممكنات السرد

شوقي بدر يوسف



سناء أبو شرار هي الضلع الثالث من مثلث أدبي متساوي الأضلاع، الضلع الأول فيه هو الشقيق القاص الشهيد ماجد أبو شرار صاحب مجموعة «الخبز المر»، وصاحب الإرهاصة الأولى في هذه التجربة السردية المتميزة لعائلة أبو شرار، والضلع الثاني هي بشرى أبو شرار القاصة والروائية صاحبة مجموعات «أنين المأسورين» و«القلادة» و«جبل النار» و«انفلاج»، وروايات «أعواد ثقاب»، و«شهب من وادي رام»، و«من هنا.. وهناك»، و«شمس»، أما الضلع الثالث فهي الأخت الثالثة القاصة والروائية سناء أبو شرار صاحبة مجموعتيّ «اللاعودة»، و«جداول دماء وخيوط الفجر»، وروايات «أنين مدينة»، و«غيوم رمادية مبعثرة»، و«رائحة الميرامية»، ثم يصدر للشهيد ماجد سوى هذه المجموعة القصصية الوحيدة والتي نشرت أقاصيصها في مجلة الأفق المقدسية في مطلع الستينيات من القرن الماضي، وقد مثلت هذه المجموعة التي جمعها له القاص والروائي الفلسطيني يحيى يخلف علامة مهمة في القصّ الفلسطيني الحديث، بعد استشهاد ماجد، أبت شقيقتاه إلا أن تكملا المسيرة الأدبية لهذا القلم المناضل الذي رحل وهو في ريعان الشباب، وفي عنفوان تألقه الفكري والأدبي، وعلى الرغم من أن عدد الأخوة في هذه العائلة كان كثيراً، ذكوراً وإناثاً، إلا أن هذا المثلث، وسط هذه الكوكبة من أسرة عبد القادر محمد أبو شرار، كان متميزاً بأنه صاحب توجه خاص، إذ حصل الثلاثة ماجد وبشرى وسناء على

ناقد مصري.

ليسانس الحقوق، وعملوا في مجال المحاماة، وكأنّ قدرهم كان في هذا المجال، الدفاع عن الحقوق المسلوبة في أي مجال من مجالات الحياة، حيث كانت تجربة الوطن السليب فلسطين هي المحرك الرئيس لهذا التوجه، كما كان الأدب القصصي أيضاً هو الشريان المشترك الذي جرى في عروقهم، لذا نجد أن الأخ الأكبر في حقل الأدب كان قاصاً وكاتباً له قيمته في القصة الفلسطينية المعاصرة، ومثلت شقيقتاه بدورهما جانباً مهماً في الكتابة القصصية والروائية الفلسطينية الحديثة، وكأنهما كانتا امتداداً لهذا الشريان المهم الذي رحل في زمن مبكر.

تلك كانت مقدمة لا بد منها للوقوف على ماهية ما نحن مقبلين عليه من خلال التصدي نقدياً لإحدى الروافد المهمة لإبداعات هذه العائلة القصصية؛ وهي رواية «رائحة الميرامية» للكاتبة سناء أبو شرار.

النص وممكناته

تعتمد رواية «رائحة الميرامية» بمعمارها الفني الخاص على مستويين أساسيين يكمنان في نسق الرسائل المتبادلة بين أختين تعيش الأولى في عمّان بالأردن والثانية في اغترابها الاختياري في أميركا، ومن خلال رؤية وتجربة كل أخت وسط عالمها الذاتي الخاص يمتح النص من هاتين التجربتين ممكنات سرده المعتمدة في خطها الدرامي على ما يرد بتلك الرسائل المتبادلة بين الأختين من هواجس وذكريات وأخبار حياتهما. فسارة ونوار؛ وهما الشخصيتان المحوريتان في نسيج النص، وهما الراويتان العليمتان بكل ما يجرى من أحداث، والرسائل المتبادلة بينهما هي صلب التجربة وأبعاد الممكن السردي المتحلّق حولها تيمة الاغتراب العائشة فيها كل منهما، فكل من الشخصيتين تسرد للأخرى عبر هذه الرسائل مظاهر الحياة التي تعيشها بتفاصيلها، وممارساتها، ومكوناتها الخاصة، الذاتية والعامة، وكل منهما تتسلل إلى الذكريات التي تحملها داخلها لتكون زاداً لها في غربتها الذاتية وغربتها النفسية في مجتمعها الخاص الذي اختارته بمحض إرادتها، وهي تنقلها إلى أختها في رسائلها لتزيح عن كاهلها أشياء كانت تؤرقها، ولتذكر أختها بما تريد أن تخبرها به. كما أن الاستهلال الأول للنص بمعماره الدائري والمنتهي بهذا المشهد المأساوي في نهاية النص كان هو الدعامة التي أخرجت لنا هذه الرجعة لممكنات السرد الأولى عبر الـ«فلاش باك» المحقق بواسطة الرسائل والخطابات المتبادلة بين الأختين في محنتهما الدائرة والتي انتهت بانتحار الأخت الصغرى سارة، وعودة الأخت الكبرى نوّار إلى عمّان للحياة فيها بناء على طلب وإلحاح أختها لها، ولكن كان وصولها بعد فوات الأوان. لقد نجحت الكاتبة في استخدام التراتبية والتواتر في إحداث نسق الرسائل مع نسق الذكريات النابعة عبر نسيج كل رسالة، حيث هذا التواتر: «مكّون زمني لم تتم معالجته في نظرية القصة بحسب جينيت، إنما هو العلاقة بين عدد المرات التي يظهر فيها الحدث في النص وعدد المرات التي يروى فيها (أو يشار إليه)، ومن ثم يستلزم التواتر التكرار، وهذا الأخير هو تشييد ذهني يتحقق عبر إزالة الميزات الخاصة لكل واقعة مع الاحتفاظ فقط بتلك الميزات التي تشترك فيها الواقعة مع الوقائع المشابهة لها»(1). وهو ما أسسته الكاتبة في تشييدها الذهني في رسائل كل أخت إلى الأخرى. كما تكمن ممكنات النص في هذه الرواية أيضاً في كونها التجربة الروائية الثالثة للكاتبة في هذا المجال، لذا كان تمرسها في كتابة هذا النص بلغته وتجربته الخاصة والرؤية النصية المعوّل عليها ثيمته الأساسية، كل ذلك فجّر من ممكنات هذا النص أبعاداً استطاعت الكاتبة أن تضيف به إلى عالمها الروائي تجربة جديدة لها آلية خاصة في التعبير عن أزمة المرأة المقهورة في بيئتها الخاصة والعامة، الباحثة عن الحنان وسط تأزمات الواقع، المستلبة في أدق دقائق حياتها، المتشظية في علاقتها مع الآخر، كما أن النص بإيقاعاته الخاصة شكّل في كل رسالة سردية، متتالية نصية معبرة عن معنى الهوية والانتماء عند كل من الأختين تجاه الأخرى، ومحاولة تحرير الذات من كل ما علق بها من خوف وقهر وتأزمات نابعة من غربة الذات وتحولاتها، تواجد ذلك بصورة أو بأخرى داخل

كل رسالة نصية في نسيج الرواية منذ بدايتها وحتى النهاية، إضافة إلى أن الشكل الفني الذي اختارته الكاتبة لهذا النص كان شكلاً غير مألوف في الرواية العربية، حيث تعتمد الرواية على تعدد الرؤية وصوغ تحولات الذات وتشكيل المادة الحكائية التخييلية عبر الرسائل المتبادلة بين الأختين، وعلاقتهما المزدوجة في غربة كل منهما تجاه ذاتها، ومرجعية هذه الغربة في علاقة كل منهما تجاه الأخرى: «فحقيقة الرواية –كما يقال– ليست أبداً شيئاً آخر سوى التنامي في قدرتها على ممارسة الوهم»(2). وهذا الوهم مصنوع فعلاً داخل السرد في نسيج النص، فهو يعيد تركيب الحكاية وترتيبها، في دائرية نصيّة تبدأ بهذا المشهد المأساوي الذي عاشته الابنة تمارا بعد انتحار أمها، فهو أمامها وكأنه الوهم المجسد، وينتهي كما ذكرنا بمشهد عودة الأخت الكبرى نوّار من غربتها الأميركية إلى أرض الواقع في عمّان مرة أخرى لتواجه بهذه المفاجأة غير المنتظرة وهي مأساة انتحار شقيقتها سارة التي كانت أمامها على صفحات رسائلها ملء العين والقلب، كما يمثل ممكنات النص أيضاً هذا النسق الخاص بإعادة تخليق المادة الحكائية بتفصيلتها المتبادلة بين الأختين، كلما جدّ جديد في حياة كل أخت، في كل رسالة، هي بتتابعها وتراسلها سلسلة متداخلة من عناصر البناء الفني الناتج عن خط درامي متواتر تمارس فيه الشخصيتان المحوريتان مظهراً من مظاهر سيرتهما الذاتية النابعة من واقعهما الخاص. يقوم السرد داخل النص بتمثيل دور التوتر الذاتي المتفاعل مع كل شخصية في مكانها المحدد لها داخل النص، حيث يلجأ النص إلى تواتر العلاقات الحادثة داخل الأسرة عند سارة، وسطوة القهر الواقعة عليها من زوجها وأولادها، وسلبيتها الحادة في نواحي حياتها مع زوجها وبين أولادها، والعلاقات الحادثة نفسها في مجتمع نوّار، حيث خواء الحضارة وزيفها يسيطر على شكل المعاملات بين الناس في المجتمع الأميركي، والعنصرية، وعدالة التعامل بمكيالين هو المناخ السائد في هذا المجتمع. كل ذلك كان له تأثير كبير على حياة نوّار وانتمائها الخاص وهويتها التي كانت تحاول أن تتملص منها في غربتها، لكن نوّار كانت على عكس سارة في تعاملها مع الواقع، فقد كانت ممارساتها الخاصة تتسم بالإيجابية بدءاً من قرارها الأول الخاص بهجرتها إلى أميركا وقرارها الأخير بالعودة إلى أرض الوطن. كانت كل من الأختين تعيشان على طرفي النقيض. سارة متزوجة ولها بنتان وولد، ونوّار لم تتزوج، تزوجت من العلم على حد قولها، سارة كانت جميلة في شبابها، لكن نوّار كانت متواضعة الجمال، كانت أمهما تتعاطف كثيراً مع سارة على حساب نوّار مما أوجد في الماضي شرخاً كبيراً بين الأختين وهو ما دفع نوّار إلى التفكير في الهجرة إلى أميركا، وفي إحدى رسائلها قالت نوّار: «لم أعرف الحقد يوماً، ولكنني تعلمت وبإتقان فن الانزواء عن الآخرين، البحث في أعماق نفسي عن شيء جميل، أي شيء، حتى ولو كانت فكرة مطرزة بخيوط من الخيال وشيء من الفرح، منذ أن بدأت أدرك الأشياء حولي خلال طفولتي البعيدة، جعلتني أمي أتعلم معنى الوحدة، ألا أكون كما ترغب تلك الإنسانة التي أحببتها أكثر من أي إنسان في حياتي، أشد مشاعري قسوة كانت أن أحاول خنق التوازن بين حبي لها، وشعوري بالظلم الذي تمارسه ضدي، حين كنت طفلة صغيرة لم يكن ذلك صعباً، فالطفل ينسى الظلم بسرعة، ويعيش بكل إرادته وطاقته في اللحظة الحالية، ولكن حين بدأت أكبر، وبدأت الخيوط تتخذ أشكالاً في عقلي ونفسي، أصبح السؤال الشديد التعقيد والصعوبة، وكلما كبرت أنت، وازداد جمالك تقلصت مساحة وجودي لدى أمي، لقد كنتِ جميلة جداً، وأنا كنت متواضعة الجمال، بل عديمة الجمال إذا ما قورنت بكِ، الوحيد الذي ساعدني هو أبي، لقد أدرك مبكراً اللعبة الصعبة التي كانت تمارسها أمي بوعي أو بدون وعي، لست أدري!! ولهذا السبب كان الوحيد الذي وافق على سفري»(3). لقد شكل هذه التدفق في المشاعر، وهذه الذكريات الخاصة جزءاً كبيراً من ممكنات السرد في صلب هذه التجربة عند كل من الأختين من خلال ذكرياتهما معاً، كما أن المفارقات النابعة من رؤية كل منهما تجاه حياتها الذاتية وحياة أختها كانت هي الأخرى البعد السائد في مبتدأ كل رسالة من الرسائل حيث الفرضيات التي تبثها كل أخت للأخرى والنابعة من هذا الشوق الكبير

التي تكنه كل منهما في محنتهما الاغترابية الذاتية كان هو المعادل الذاتي التي تتعامل به كل منهما مع الثانية وبينهما هذا البون الشاسع من المسافات المكانية البعيدة.

ولعل المجتزآت النصية من الرواية تدخل بحسها المأساوي في مجال تفسير وتأويل الأبعاد المتحلقّة حولها تجربة الشخصية عند كل من سارة وشقيقتها نوار، من خلال المفارقات الحادثة في حياة كل منهما، سواء في الاغتراب الحقيقي التي تعيشه سارة في عمّان وهي وسط أسرتها المكونة من زوجها منصور وأولادها تمارا وهاشم وسهاد، أو في تلك الغربة المزدوجة التي تعيشها نوار على الأرض الأميركية وسط مجتمع يمثل الآخر فيه كل شيء بكل توجهاته الاجتماعية والثقافية والسياسية، لذا نجد أن الاستهلال الأول للنص والذي استهلت بها الكاتبة روايتها على لسان الابنة تمارا تجسد في هذا الاستهلال عظم المأساة التي حلت بهم جميعاً: «رغم مرور أشهر على رحيلها، فإنني لا أجرؤ على النظر إلى صورتها! ولكنني ما زلت أحفظ كل التفاصيل الصغيرة لملامحها وحركاتها، أحملها في أفكاري، وتغرق مشاعري بذكراها، أرى طيفها الطويل يسير بين غرف المنزل، وأسمع صوتها الهادي ينادى أحد منا، وأكاد أشم رائحة شعرها وعطرها... إنها أمي...!!»(4). والمقطع الأخير من الرواية والذي يشير إلى استمرار الحياة، تمشياً مع الإهداء التي صدّرت به الكاتبة روايتها والذي قالت فيه: «إلى نظرة رحلت ولكنها لم تمت»(5). كان المقطع الأخير أيضاً والذي جاء على لسان الأخت نوار يحمل المعنى نفسه والدلالة نفسها، وكأنها تشير في النهاية إلى دلالة استمرار الحياة وتدفقها: «-تمارا، لقد عشت أحزاناً كثيرة، أكبرها هو موت سارة.. ولكنني لا أريد أن أحيا أحزاناً أخرى، دعينا نبدأ من جديد، ولتكن البداية مشواراً طويلاً غداً في الشوارع العتيقة، أنا مشتاقة للأرصفة والبيوت والشرفات.. مشتاقة لحبات الرمال، وضوء الشمس.. وحين تنتهي جولتنا خذيني لبيت أم مروان صديقة والدتك.. لقد اشتهيت لسنوات طويلة صحناً من ورق العنب!!»(6). بهاذين المقطعين المجتزأين من بداية ونهاية النص تكمن كل ممكنات النص السردية، والنصية بكل ما تحمل من رؤى ومشاهد استطاعت الكاتبة من خلالها أن تجسد ملامح الحياة عند كل من الأختين سارة ونوار بما حملت من تأزمات ومآسي وفعل وردود فعل لها، حيث مثلت الرسائل المتبادلة بين الأختين هذا الفعل وردوده، الآتية من خلال الذكريات والأحداث والوقائع الحادثة لكل منهما في بيئتها، فقد كانت مشاعر الفعل في رسائل أي أخت منهما يقابلها رد فعل من الأخرى تفرضه أواصر الدم والحنين والحب والذكريات والمشاعر النبيلة التي كان تسم كل منهما تجاه الأخرى. كما يندرج تحت ممكنات النص أيضاً العنوان بما يمثله من تأويل وإيحاء مجازي يدل على المعنى الكبير الذي يحتويه النص داخله، فالعنوان كما جاء على غلاف الرواية «رائحة الميرامية» يحمل نكهة الرائحة لهذا النبات الرامز إلى صلب الحياة العربية في المنطقة، هذه الرائحة التي تميز المناخ والواقع المعيش داخل الشخصيات الرئيسة في النص، المعنى الذي تواجد في صلب الهوية، وفي محور الانتماء لتعبيره عن رائحة الوطن، وعطر الأحباب، وطعم هذا النبات الموجود داخل كل منا في هذه البيئة المحلية، لقد تمثل العنوان كمعادل موضوعي معبراً عن معنى الحنين وسط أجواء الغربة، الغربة الذاتية عند سارة، والغربة المزدوجة عند نوّار. وهو يمثل جزءاً معبراً عن سيكولوجية المكان بكل ما يحمل من معنى ودلالة، كما كانت تحولات النص الروائي في ممكناته الآنية وما تتيحه هذه التحولاّت من بحث عن أشكال جديدة وأنساق وصيغ تتمحور حولها أطر الكتابة الروائية، وما يتيحه لها السارد من أبعاد مستمدة من واقع المكان وأثره على الشخصية وتأزماتها الخاصة. لذا كان المكان في نسيج النص هو البعد الذاتي الفاعل والمؤثر على طبيعة الشخصية في غربتها سواء داخل عمّان أو على الأرض الأميركية.

سيكولوجية المكان

إن هوية المكان تمثل في حقيقتها جزءاً من هوية الإنسان، لذا كان الإدراك الحسى بطبيعة المكان والمتشكّلة عبر

الذكريات والأشياء الحميمية التي لها دبيبها غير المسموع داخل النفس هي التي تمنح لمجريات النص فاعليته وتأثيره على شخوص الرواية، ويحّول هذا المكان داخل النص إلى بعد جمالي لما يمنحه من إمكانية الغوص في أعماق البنية السردية ورصد تفاعلاتها مع واقع الشخصية، وقد شكّل المكان في الرواية بعداً سردياً له توهجه الخاص بما يحمل من إيحاءات ونظرات خاصة تطول الواقع المتأزم عند كل من سارة ونوّار، وقد اعتمدت الكاتبة على هاجس المكان في تحولات الشخصية واصطدامها بالواقع المأزوم لدى كل منهما، لذا لجأت كل منهما إلى مكانها الأثير تستمد منه راحتها وتعادل ذاتها في صدامها الدائم مع مجريات واقعها. لقد كانت عمّان تتماهي في هاجس سارة عندما تتعرض للقهر الواقع على ذاتها نفسياً وجسدياً نتيجة معاملة زوجها وأولادها السيئة لها والتي تصل في بعض الأحيان إلى حد الإهانة والضرب والقطيعة. كانت تلجأ إلى شوارع عمّان ودروبها تسير فيها على غير هدى وتبثها ذاتها، بل وتتوحد معها كملاذ للهروب من بيتها الذي اعتبرته مكان الغربة القسري في حياتها، تقول سارة في إحدى رسائلها لأختها: «أسير ببطء في الشوارع، وأشعر لأول مرة بإحساس ما تجاه هذه المدينة، التي أصبحت عاصمة ضخمة مترامية الأطراف، لم أكنّ لها أي شعور، ليس لأنني لم أجدها جميلة، ولكن لأن إحساسي بالجمال قد انطفأ، أو ربما تلاشى، فمنذ سنوات طويلة لم أراقب الشوارع، كل همي يتركز في مرافقة أولادي إلى المدرسة، أو إعادتهم إلى البيت، وشراء حاجيات البيت، وها أنت تدخلين الجمال من جديد إلى قاموس مفرداتي، الذي كان يفقد في كل يوم معنى لكلمة أو لشعور، يبدو أنك تعيدين إحساسي بالحياة من حولي مثلما أعيد لك ذاكرتك المردومة خلف سنوات من الغربة»(7).

إن سيكولوجية المكان في هواجس سارة هي التي كانت تعيد التوازن إلى نفسها، وتمسح عن ذاتها سطوة الواقع، الواقع عليها من أسرتها، حتى إنها كانت تلجأ في بعض الأحيان إلى الأماكن الحميمية لديها عند صديقات أمها أو البيت الكبير للأسرة، تحاول أن تبث حزنها الآني فيه، فكانت بعض هذه الأماكن ملاذاً لذاتها وبعضها الآخر يثير لديها كوامن الحزن والشجن، وهو ما فعله المكان الأصيل في ذكرياتها وهي تبث لأختها هذه التحولات التي طرأت على بيت الأسرة الذي باعه شقيقهما ناصر إلى رجل أعمال، فحوله إلى مقهى ومطعم، حكت سارة في إحدى رسائلها كيف زارت هذا المكان، والوقع المؤلم الذي أحست به جراء هذه الزيارة، وارتباط تفاصيل البيت بغرفه وشرفاته وحديقته الواسعة بذكريات الطفولة، حيث تبدع الذاكرة السردية المكان وتخلقه من جديد، وتحرره بواسطة الخيال من ارتباطاته المادية ببعدي المكان والزمان، ولأن حميمية بيت الأسرة كمكان له إيحاءاته ودلالاته التي تخرجه من حيز المكان إلى حيز الذكريات، لذا كان هذا المكان بمثابة التفاعل الضدي المؤلم والمسبب لكثير من التأزمات عند سارة عندما زارته، ولقد أشار باشلار صاحب كتاب «جماليات المكان» إلى ذلك المعنى: «في وصفه لمعاداة المكان أو المكان المعادي، وهو ليس بطبيعته مكاناً معادياً، وإنما يصبح كذلك حين يكون المكان له إيحاءات الكراهية والصراع» (8)، كما هي الحال في بيت الزوجية عند سارة، وفي الحرم الجامعي عند نوّار على الأرض الأميركية، بل وفي بيت الأسرة الكبير الذي تحوّل إلى مقهى بعد أن باعه الشقيق ناصر، تشير سارة في إحدى رسائلها عن هذا البيت: «الدوار الثاني، البيت الكبير، الذي أصبح مقهى، ومطعم له شهرة واسعة، الغرف التي ضمتنا أصبحت تضم غرباء يتغيرون في كل ساعة، يدخلون ويغادرون، الشرفة الكبيرة المطلة على عمّان الشرقية ببيوتها القديمة وأشجارها القليلة، وبسحر الليل الشرقي ذو القمر الكبير والنجوم القريبة من الأرض، أصبحت شرفة لغرباء، يدخنون الأرجيلة ويسترخون من عناء يوم طويل، الحديقة الواسعة امتلأت بالمقاعد والطاولات المصنوعة من القش، وأضواء خافتة، تلف المكان، وتمنح انتماءً دافئاً لمن يجلس بها، وغربة جليدية لي، ذهبت هناك مرتين بعد أن باع ناصر المنزل لأحد رجال الأعمال الذي حوله إلى مطعم ومقهى، أحضر لي

الخادم الطعام، أردت أن آكل، ولكنني لم أستطع، فبكيت.. وتجوّلت في المكان -كأنه لا يزال منزلنا- تحت نظرات العاملين هناك، فقد شعروا بأنني لست زبونة، وكذلك بأنني غريبة متطفلة، خرجت إلى الشرفة، وقفت أتأمل كل شيء، ونسيت وجود الأشخاص الذين يجلسون بها»(9).

وبقدر ما كانت الحياة في عمّان تتماهى في ذاكرة سارة كانت الحياة على الأرض الأميركية تتماهي هي الأخرى في هاجس نوّار خاصة حين اصطدمت بالآخر بعد أحداث 11 سبتمبر، ومحاولة احتواء هذا الصدام بالصبر وقوة التحمل، إلا أن الأمور كانت تتفاقم في كل مرة بحيث سببت لها الكثير من المضايقات من الطلاب داخل الحرم الجامعي، حتى اضطرت إلى ترك عملها بالجامعة، ومن بعض المتواجدين معها في منطقة السكن. لقد كان وقع سيكولوجية المكان الأميركي على نفس نوّار قوياً من خلال تعرضها لكثير من المضايقات بسبب لون بشرتها، حكت نوّار لأختها في إحدى الرسائل واقعة الشاب الأميركي الذي كان يخرّب سيارات أصحاب البشرة السمراء، وواقعة القبض عليه واستدعائها إلى قسم البوليس لاستكمال بعض الإجراءات، وهناك وجدت أنه شاب صغير لم يتجاوز السابعة عشر من عمره، فقالت لهم: «إنه شاب صغير، يشاهد كل يوم برامج تغذي العنصرية، وتملأه حقداً وكرهاً، لقد جعلوه يعتقد بأن أعداءه هم هؤلاء أصحاب البشرة السمراء الذين يتحدثون لغة القرآن، السجن لن يطهر نفسه من الحقد، ما يطهره من الحقد هو أن يفهم حقاً ما يدور في أميركا، وما يدور خارجها»(10). كذلك أخبرت نوّار أختها في رسالة أخرى بواقعة إلقاء الحجارة عليها: «أختي الحبيبة سارة: لا تتفاجئي مما سأقوله لك الآن: لقد تعرضت للرجم بالحجارة اليوم.. سوف أعطيك فترة لاستيعاب الخبر.. وقف أمامي بوجه غاضب وحاقد، لا أستطيع تذكر ملامحه، كل ما تذكرته هو تعبير وجهه الحاقد المخيف، بشعور غريزي أردت أن أهرب ولكنه كان أسرع مني، وكأنه كان يبحث عن وجه عربي يصب عليه جام حقده وعنصريته»(11). تلك كانت مظاهر سيكولوجية المكان المتفاعلة مع حياة نوّار على الأرض الأميركية. الأختان أحستا بالغربة الكاملة في بيئة كل منهما، المكان بالنسبة لهما كان تفاعله نسبي، فشوارع عمّان عند سارة كانت هي الملاذ والراحة، تسير فيها على غير هدى، تلجأ إلى صديقاتها عندما تتأزم الأمور عندها، والبيت عند نوّار ربما كان له السمة نفسها فهو الملاذ الدائم، ولكن بعد أحداث 11 سبتمبر تحّولت الحياة إلى النقيض، فقد بدأت سلسلة من الممارسات العدوانية على المسلمين هناك، ولم تسلم نوّار من هذه الممارسات، حتى إنها فكرت في الهجرة إلى كندا مع أحمد الذي تعرّفت عليه هناك. وكان المناخ بالنسبة لنوّار جليدي إلى حد كبير حتى إنها عندما وقفت على ساحل الأطلنطي تتأمل عظمة الخلق والخالق شعرت بغربتها الذاتية أمام هذا العملاق الكبير، الرامز إلى وضعية الحضارة الأميركية في شكلها القبيح، كانت العاصفة التي يمر بها الوضع المتأزم بعد أحداث 11 سبتمبر تنذر بالخطر على الجميع: «أقف على المحيط الأطلنطي، أشعر بالانبهار في كل مرة بمدى اتساعه وبعمقه الذي لا يعرف نهاية والذي أشعر به حين أنظر إلى الأفق اللامحدود الذي يترامى أمام ناظري، وأغرق بزرقته الغامقة التي تتحول إلى لون رمادي حزين في أيام الشتاء الباردة، فيصبح منظره مخيفاً وأكره النظر إليه وهو يلبس ذلك الثوب الرمادي العملاق شديد الكآبة، أما اليوم فعواصفه قوية تضرب هذا الشاطئ اللامحدود، أحب رؤية هذه العواصف التي تحرك كل ما في أعماق المحيط، وكأنه يريد لفظ كل ما بأعماقه، أن يتحرر من قيوده ويجرف اليابسة أمام ضغط أمواجه الهادرة»(12). لقد كانت هذه الوقفة المتأملة أمام المحيط هي الوضعية نفسها التي عاشتها نوّار الآن على الأرض الأميركية، العاصفة القوية التي تضرب ذاتها وتضرب ما حولها بقوة.

تشظي الذات المغتربة

لقد كان هذا التشظي الذي طال الأختين في واقعهما يتقاطع في العملية السردية بإلحاح شديد حيث تمتاز عملية

السرد في الأعمال الروائية ذات المستويات المتعددة، بأنها تمتح من عملية معقدة تأخذ من الحكاية محاور تشكيلها، كما تأخذ من السرد معظم فنونه اللغوية، وتشظي الذات من الأعمال السردية المتحلقّة حول تجربة الإنسان مع بيئته والمحيطين به، والسرد المتحّلق حول هذه التجربة، خاصة التجربة التي تكتبها المرأة عن نفسها، أي تكتبها المرأة عن المرأة، هي صلب التجربة التي تماهت في يد الكاتبة سناء أبو شرار في روايتها «رائحة الميرامية»، امتلأت الرواية بأساليب القص المختلفة في مستويات الحكي عبر تلك الرسائل التي وصلت إلى أربع وثلاثين رسالة متبادلة بين الأختين، والسرد عبر الراوي العليم، واللغة المقتربة في بعض الأحيان من الشاعرية، كل هذا عبّر وجسد ثيمة رئيسية وهي ثيمة الاغتراب من خلال الأخت الكبرى نوّار في غربتها الأميركية، والأخت الصغرى سارة في غربتها الذاتية، اغتربت الأختان كل منهما في واقعها الخاص، أحست سارة بالاغتراب وهي بين زوجها وأبنائها، من خلال مظاهر القهر الواقعة عليها من الجميع، فقد كانت سارة تعيش في ظل أسرة تتحكم فيها سطوة الأب باعتباره صاحب رأس المال المتحكم في بنية هذه الأسرة؛ الزوجة والأولاد، والعلاقة القسرية الظالمة الواقعة منه على زوجته تخيم بظلالها على الجميع، بل وتؤجج العواطف والمشاعر المتباينة بينهم، حيث تحلم الزوجة دائماً وسط هذا المناخ المتأزم بأيام الزواج الأولى، دون جدوى وينحاز الأولاد إلى أبيهم في حالة ممارسة سطوته الذكورية على أمهم بسبب أو بدون سبب؛ لأنه هو المتصرف في شؤونهم مادياً، لذا كان التشظي التي تعيشه هذه الأسرة، خاصة ما تعانيه الأم وسط هذا الواقع المتأزم، هو صلب ما ترويه لأختها في رسائلها، حيث يقف الأمر على حد العقم الرامز إلى انعدام إنتاجية هذه العلاقة الأسرية بين الأولاد وأمهم، تحاول سارة الهروب من عبوديتها واستلابها عن طريق صديقتها رندة التي سبق وتعرضت هي الأخرى إلى أزمة عاطفية تركت ندوبها على نفسيتها قرابة خمس سنوات، كما تعيش سارة أيضاً حالة من حالات اليأس القاتل مع الجميع، مع هذا الزوج السادي المريض، وهؤلاء الأولاد العاقين لأمهم، هي تبحث دائماً عن الحنان فلا تجده إلا خارج بيتها مع صديقتها رندة التي تستنجد بها في كل مواقفها، إن تشظي ذاتها جعلها مسلوبة الإرادة، ضعيفة، سلبية إلى أبعد الحدود، حتى إنها تتعرض خلال هذه الأثناء إلى نظرة ذكورية غريبة من أحد الرجال، وتجد نفسها عرضة للاغتصاب الذاتي بينها وبين نفسها، هي ترفض الخيانة، ولكنها لا ترفض هذا الاهتمام بأنوثتها المفقودة والمستلبة في هذه الأسرة الظالم أهلها. لقد تفتت شخصيتها، واستلبت روحها منها، وضاعت حياتها، عبر أمومتها التي حافظت عليها، ولكنها وسط هذه السلبية البغيضة ترنحت جراء هذه الصفعات التي كالها لها ابنها هاشم في إحدى مرات شجارهما، وكانت هذا الواقعة هي التي حركت في داخلها عمق المأساة وجعلتها تقدم على الانتحار، بعد أن فقدت كل شيء، الزوج والأبناء، والعالم الذي حولها، لم تجد أي ملاذ آخر سوى الموت. وكانت هذه هي النهاية المأساوية التي عجلت برحيلها وانتحارها.

اللغة الفنية

اللغة الفنية في سرد النص تعتمد على سياقات مختلفة في الصياغة، فثمة حكايات تسرد وتروى في التحامات مزدوجة تنشأ من الفعل السردي في الرسائل المتبادلة بين الأختين، هي تنشأ من الذاكرة الجمعية للقص حيث ثمة عديد من الصدامات تعترض العملية السردية، أهم هذه الصدامات نجدها في رسائل الأخت سارة حين تخبر أختها عن اعتداءات زوجها عليها وإهانات أولادها لها، ثم لجوئها إلى الحبوب المساعدة على النسيان (حبوب السعادة) كما كانت تسميها، بل وصل الحد إلى أنّ هاشم ابنها صفعها على وجهها، فأوقعها على الأرض عندما حاولت أن تمارس أمومتها وتحاسبه على معرفته بزواج أخته العرفي دون أن يخبرها بذلك، كذلك نجد أن هذه الصدامات أيضاً متواجدة في رسائل الأخت نوّار حول ردود الفعل الناشئة عن أحداث 11 سبتمبر، ولا شك أن التعامل

مع الآخر بالنسبة لواقع الأخت نوار على الأرض الأميركية كان له بُعد طال في شخصها محور إشكالية هذا التعامل خاصة حين تنشأ الأزمات المصيرية مثل أزمة سبتمبر 2001 والتي استخدمها اللوبي الصهيوني داخل أميركا بمهارة شديدة في ترويج أفكاره المسمومة ضد العرب، حتى ولو كانوا حاصلين على الجنسية الأميركية، نجد ذلك في الرسالة الثالثة المرسلة من نوّار حول هذا الموضوع: «لم يمر وقت طويل على أحداث الحادي عشر من سبتمبر، ويبدو أن الجميع هنا مقتنعون أن العرب هم من نفذ تلك العملية، حتى دون انتظار نتائج التحقيق، وكأنهم يرغبون بإلصاق هذه التهمة بهم رغم تناقض الأدلة. كان لديّ الكثير من الأصدقاء هنا، بل لقد تجنبت صداقات كثيرة من العرب، فلقد كنت أرى نفسي أميركية، ولا أرى أي قيمة لهويتي العربية، ولكن فجأة، وبعد هذه الأحداث، لم يعد لديّ أصدقاء، أتصل بهم فيتعذرون، ومن يردّ منهم لا يخفي بروده، أو خوفه من الحديث معي، أحدهم قال لي، وبلا تردد:
- هل ما زلت هنا بعد كل ما فعلتم؟

لم أفهم ما الذي يقصده، فسألته بفضول:

- ماذا تقصد؟

- أقصد أنكم العرب كان يجب أن تغادروا أميركا بعد الحادي عشر من سبتمبر»(13).

إن هذه الإحالات السردية المتواترة في نسيج النص إنما هي تعبير عن حالة من حالات التوهج السردي في وصفها لهموم وتأزمات حادثة على المستوى الذاتي إنما هي: «تصريفاً مشخصاً لكميات زمنية لا يمكن إدراكها إلا من خلال «الحكي» في تصور «ريكور»، إنها تجاهد لكي تجعل من الفعل السردي رؤية شاملة تستوعب داخلها مناطق تتجاوز الموصوف الحدثي المباشر من خلال فعل الشخصيات وقولها وردود أفعالها، لكي تحوّل العالم إلى فرجة معرفية تعشش في الأوصاف والأفعال والإحالات الضمنية وتقدير المواقف»(14).

لقد شكّل هذا النص الروائي للكاتبة سناء أبو شرار حالة خاصة من حالات السرد الروائي الجديدة استلهمت فيها شريحة من الحياة، وجسدت فيها من تجليات الكتابة الأنثوية في عمق مأساتها وتماهي الشكل السردي ورواية المكان والاشتغال على الخطاب داخل الخطاب بحيث أصلت في ثالث أعمالها الروائية نصاً جديداً يحسب لها في مسيرتها الروائية الخاصة.

الإحالات:

1- التخييل القصصي.. الشعرية المعاصرة، شلموت ريمون كنعان، ترجمة لحسن أحمامة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، 1995، ص 88.

2- رواية الأصول وأصول الرواية .. الرواية في التحليل النفسي، مارسي روبير، ترجمة وجيه أسعد، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 1987، ص 82.

3- رائحة الميرامية (رواية)، سناء أبو شرار، مطبوعات القصة، الإسكندرية، 2005، ص 59.

4- الرواية، ص 7.

5- الرواية، ص 9.

6- الرواية، ص 327.

7- الرواية، ص 27.

8- الرواية، ص 25.

9- الرواية، ص 40.

10- الرواية، ص 186.

11- الرواية، ص 150.

12- الرواية، ص 86.

13- الرواية، ص 30.

14- آليات الكتابة السردية، أمبرتو إيكو، ترجمة سعيد بنكراد، دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع، اللاذقية، 2009، ص 9.

سيدي حامد بن الأيّل يبحث عن دون كيخوتيه

حميد سعيد

ظهيرةٌ قائضةٌ

وكان صاحبي يقول لي.. وصلْنا

وهنا سنلتقي بالفارس الحزينِ..

هذه قريتهُ..

وتلكَ حيثُ انعطفَ النهرُ.. طواحينُ الهواءِ

قُلتُ..

ذلكَ الذي يخبُّ الفرس الأعجفَ.. دون كيخوتيهْ

أُناديهِ..

فغابَ في اشتباك الغابْ

هلْ أنكرني؟

أنا الذي جئتُ به إلى هذي البلاد.. من أسطورة بيضاءْ

في هذه الأمداءْ

تبدو قلاعُ الأمسِ.. حيثُ كانَ..

مُدُناً مهجورةً

تأوي إلى أحراشها الذئابْ

لا الفنادق التي غزاها.. فتحت أبوابها لنا

ولم نجد من كان في انتظارنا من الأصحابْ

. . . . . .

من ظلال غابة الفلّينْ

بانتظار امرأةٍ تسألُه الدفاعَ عنها..

منْ تَعَثُّر السهوبِ بالذي تبقّى من خيالِ صاحبٍ..

ومنْ أكاذيب الرواةِ..

جاءَ

ضامِراً مُنكَسراً.. وحيداً

ليقولَ لي..

خَرَجتُ عارياً..

إذْ خطفَ اللصوصُ فَرَسي.. وكسروا الرمحَ..

وباعوا السيفَ والترسَ.. بدرهمينْ

«سانشو بنثا».. حامل الأسلحةِ الظريفِ صار السيّد المُطاعْ

تخدمهُ قبائلٌ من الرعاعْ

وها أنا.. أضربُ في المتاهةِ..

انتظرتُ أن تجيئني بما يُعيدُني.. إلى ما كانَ بيننا..

شاعر عراقي.

من كَذِبِ طفلٍ ومن تواطؤٍ جميلْ

. . . .

أراكَ راجلاً..

فهل تخلىّ عنكَ «روثينانتا» سابق الأفراس؟

وهلْ هَجرتَ «دولثينا» التي بأمرها قاتلتَ..

وبأمرها.. فارقتَ ما ألفتَ من حياة الناس؟!

يقولُ لي..

أكادُ أنسى كلَّ ما أوهمتني به..

وما عَلَّمتني.. وما أشعتَ عنّي..

لمْ أَعُدْ وحدي كما كنتُ..

قرأتُ في كتابٍ استعرتهُ من حارس الغابةِ..

إن «دون كيخوتيه».. دخل التاريخَ من جميع أبواب العصور..

ويُقيمُ الآنَ في الأكواخ والقصورِ

لمْ أَعُدْ وحدي كما كنتُ..

وإن الرؤساء والملوك والأعيانْ

تعلموا .. الذي علّمتني..

وأسرجوا الخيولَ.. قاتلوا طواحين الهواء..

في الأحلامْ

وبعدَ كلِّ ما لقيتَ..

هل تراني مُخطئاً في ما فعلتُ؟!

لمْ أكُنْ أقصدُ أن تكونَ.. في ما كنتَ فيه..

بلْ حاولتُ.. أن أكشفَ ما في الروح من أسىً..

وفي العالَم من شرورْ

في مُدُنٍ تُقيمُ في الديجورْ

لأفتح الأبوابْ

لنجمةٍ ضائعةٍ تبحثُ عن مدارْ

لضحكةٍ حييَّةٍ..

أوقفها المدججون بالعصاب خلفَ هذه الأسوارْ

. . . .

نُؤجِّلُ الحديثَ عن كلِّ الذي مضى..

ونطوي صفحةَ العِتابْ

ونبدأُ الروايةَ الأخرى..

التي يكونُ فيها «دون كيخوتيه» مصرفيّاً حاذقاً

أو سارقاً..

و«سانشو بنثا» راقصاً في علب الليلِ

وبهلواناً في عروض السيركْ

. . . .

هلْ تصحبُنا إلى بلادٍ .. كلُّ من عرفت فيها..

بانتظار أنْ يراكَ؟

أيّهذا الرجلُ المُعتزلُ البعيدُ عن كلِّ الذي كانَ..

وعن كل الذي يكونْ

لو كنّا معاً هناكَ..

لو كنّا معاً..

لوْ..

2013 - 10 - 9

تجـذيـف

محمد الهادي الجزيري

كم مرّة أخرى سنعشق؟

كم سندهش في ممرّات الحديقة؟

كم سنصهل في متاهات القصيدة؟

ليتنا ريح لنعبث بالنساءِ

وليتنا ليل لندخل كلّ بيت فيه أنثى

ليتنا ضوء الصباح

لنوقظ الأنثى التي رسمت ملامحنا القديمة والجديدة

ليتنا مطر لنهمي فوق شرفتها البعيدة

كم زعمنا للقوافل أنّها نار غزوناها وعدنا سالمينَ

وأنّها نهر عبرناه وبلّلنا قليلاً

كم زعمنا أنّها عصفورة عبرت طفولتنا على عجل

ولم نحفل بها

يا كم زعمنا للنساء وللندامى

أنّها كأس شربناها

ولم نسكر بها

لكنّنا من شرفة الذكرى سقطنا في يديها

أسكرتنا الأبجديّة مرّة أخرى وقادتنا إليها

كيف نفلت من حبال الشوق؟

كيف نفرّ منها؟

كيف نخفي ما بداخلنا وقد باحت بشهوتنا القصيدة؟

كيف نهرب من حقيقتنا الوحيدة؟

نحن لم نعشق سوى نسخ لها

لم نقطف امرأة سوى لنثير غيرتها

ونثأر من أنوثتها العنيدة

جذّف إذن

جذّف بنا يا قلب في بحر الحنينْ

جذّف إلى زمن قديمْ

جذّف إلى طفل يقشّر طفلة ويشمّها

في غيم حجرتها البعيدة

أين منّا وجهها المغمود فينا؟

شاعر تونسي.

أين منّا نهدها الطاغي وبسمتها المريبةْ؟

أين منّا عُريها العفويّ .. أين مواؤها منّا؟

وأين تورّد الجسدين في ليل الخصوبةْ؟

أين منّا باب حجرتها البعيدةْ؟

* * *

جذّف بنا يا قلب جذّف إنّ رغبتنا شديدةْ

جذّف بنا

إنّ الفراشة بين طيّات المسافة

والمسافة في الطبيعة

والطبيعة في خلايانا فجذّف نحونا

إنّ الفراشة بيننا وعلى وسادتنا وفينا

فهي نحنُ ونحن ما كانت وما ستكونُ

نحن سريرها النائي ونحن لحافها وكيانها الملتذّ

نحن صهيل فارسها الجميلْ

مرآة هذا الكون نحن ونحن كلّ العاشقينْ

جذّف بنا يا قلب في بحر الحنينْ

إنّ الفراشة في هواجسنا وفي ما قد نقولْ

هي في أناملنا وفي لغة قريبةْ

أوراقنا البيضاء تُعلن أنّنا تهنا وحيرتنا شديدةْ

غير أنّا واثقون وواثقونْ

أنّ الفراشة في القصيدةْ

وسترتدي ألواننا وتلوح منّا بعد حينْ

ستلوح منّا فهي نحن ونحن فرصتها الفريدةْ

ستلوح في صور وأشكال عديدةْ

جذّف إذنْ

جذّف بنا يا قلب في بحر الحنينْ

سنمرّ بالعشاق في جزر الهوى

ونظلّ دوماً مبحرينْ

* * *

هل نحن في سفر إليها أم إلينا يا تُرى؟

أم نحن في سفر إلى لغة جديدةْ؟

أم نحن في سفر إلى امرأة قصيدةْ

جذّف بنا يا قلب جذّف

إنّ رغبتنا شديدةْ

إنّ رغبتنا شديدةْ

حين أوقفنـــــي...

«إلى زياد العناني»

عمــر أبوالهيجاء

أوقفني/

خارج الظلّ،

هامساً: لماذا أشعلتَ نونَ النسوةِ،

في سَطرِ القلبِ؟

وأتبعتني بالرماد.

* * *

أوقفني/

في منتصفِ القصيدةِ،

ومضى يُمشطُ جدائلَ الحرفِ،

عابراً كل مفردةٍ

تشهدُ أني الفاعلُ،

وأني البحرُ،

وأني ما زلتُ أرشحُ بالغناءْ.

* * *

أوقفني/

في الريحِ...،

وألقى عليَّ حريرَ المعنى،

وقالَ: خُذْ صفات الطيّرِ،

واترك أراجيحَ القلبِ،

تحملُ جنّةَ الحُلمِ،

إلى سيرةِ الألم.

* * *

أوقفني/

في دائرةِ النعاسِ،

راصداً إغماضةَ ليلٍ،

في صراخِ الضوءِ على معدنِ الفضةِ،

* * *

شاعر أردني.

أوخفني /

في إيقاعِ الكمنجةِ،

في أفقِ البلادِ،

البلادُ المرتبكةُ من لغةِ الحلمِ،

لعصفورينِ زاهدينِ،

في اختلاسِ القُبَلْ،

* * *

أوخفني /

في آخرِ المشهدِ،

وتنحَّى جانباً،

تاركاً ثرثرةَ الرصاصِ،

تُمعنُ كثيراً في الكائناتِ،

* * *

أوخفني /

ومالَ طويلاً،

على كتفِ الفكرةِ،

ذاكراً شجاعةَ الدمِ،

أمامَ ملوحةِ الخيانةْ،



لوحة للفنانة رندة عبد الرحيم المصري

شجرة العائلة

رشاد رداد

الأب الذي يكتب
الشعر ولا يحفظه
كدالية تترك حبات العنب
لأصابع الأيام
دون عتب

* * *

في عيد ميلادي
أهدتني امرأة
تشبه امرأتي
جزدان جلد
لأخبئ به خيباتي
وأقراصي المهدئة
بلا صخب

* * *

البنت الصغرى
فضاء واسع
شتلة من ذهب
وتوتة على حافة النضوج
رفيف فراشات
تمسح عن قلبي التعب

* * *

البنت الكبرى
وليس بينها والصغرى أحد
ولا ولد
تعاتبني على فتوري
وأحلامي المهددة
تغني لي
وتدلك لي قصائدي المجعّدة

شاعر أردني.

تفك عصافير المعنى

من غموضها المقيدة

* * *

المرأة التي نبهتني لخطأ

فاحش في الكتابة

(ليست الشيخوخة

أن تبحث عن امرأة

أخرى)

بل ازرع البنفسج

في خريف الرتابة

* * *

يا أيها الشاعر الذي

تشبه زوجي بلا هيبة

ليست الرغبة أن

تشعر بالرغبة

إنما الرغبة في أن

تشعل الضوء

في درب الخيبة

وتردّ عن وجه

الحب الجميل

جراثيم الغيبة

أنا يا سيدتي

أخطأت اللعبة

فاغفري ذنبه الضئيل

وإن لم يعلن التوبة

* * *

الولد الذي يلعب

بالحديقة يشبهني

كلما اقتربت منه يبتعد

يا ولد...

أتبعه فيبتعد

يبتعد

خرج من الحديقة

تبعته...

فابتعد

سألت رجلاً في الشارع

فقال: لا توجد حديقة هنا

ولم أر أحد

تذكرت أني أحلق ذقني

وغير وجه شاحب في المرآة

لم أجد

قصــة

«قـمـــر»

(عرّافـة عنـق التمـائـم)

حسام حسني الرشيد

«أ»

- زوّار الكهف -

كانوا رهطاً من الرعاة، لاذوا بعنق التمائم فراراً من الأشرم، في الغروب النافر استقبلتهم «قمر» عرّافة عنق التمائم بوجه متهلل، واستجلت بدخان مباخرها كمائن الخوف الرابضات فوق صدورهم، في هذه الأرض أرخوا جدائل أمانيهم لعلها تكون مستقرّاً لهم إلى حين.

تحت ستر الليل خرجوا، كانت الظلمة قماط مسيرهم الليلي، رأوا غراباً أحمر كان يحلّق دائرياً فوق رؤوسهم، أشجار النخيل لم تستيقظ من نومها بعد، شخصوا بأبصارهم إلى الغراب المحلّق، فيما انحنى الجزع فوق قلوبهم، ثمة قمر رمادي معلق بسقف السماء، من عل يسرّح ضوءه في المدى المسروج أمامهم.

ساروا طيلة الليل، لم ينزلوا عن ظهور رواحلهم، إذ آووا إلى كهف مهجور، دخلوه تباعاً وكلبهم معهم، فلم يبسط ذراعيه، بل ظل يعوي في ظلمة الكهف، فما أورق في عيونهم الكرى، وظلوا مستيقظين.

من أحاديث العرّافة

- أولاً -

من بعيد أبصرتهم، والمسافات لا تنأى بيننا، كانوا ممن توقدت رؤوسهم شيباً، على مسيرة ثلاث ليال تراءوا لي كخيوط بيضاء منسلات من عباءة الليل، تترنح مع صفعات الريح يمنة ويسرة، وكلبهم يسير في إثرهم يهزّ ذيله المعقوف.

بتوجس قلت :

- من هؤلاء؟

لم يستريحوا في اليوم السابع، والشمس جانحة للمغيب، حطّوا الرحال في عنق التمائم، وهم يلهثون ارتموا عند قدميّ، تيّاهة هي الخطى التي حملتهم إلى أرضنا، هذا ما أفزعني، حلوقهم كانت متشققات من العطش، وجوههم وجوه ضفادع ميتة، يربطون على رؤوسهم عصائب بيضاء ممزقة، ولما سألتهم عن كلبهم، أطرقوا برؤوسهم واجمين، كأنهم في وادي عبقر.

لم أسألهم عن سبب فرارهم من واحات الجنوب، لكنهم

كاتب أردني.

ما إن ابتلعوا صمتهم، حتى جادت شفاههم ببضع كلمات :

- هم قادمون لا محالة...!

قناع من الخوف المتلجلج ارتكس على تفاصيل وجوههم، أشباح هم، خرجوا من دوامة التّيه إلى دوامة السؤال :

-لم أتيتم إلى أرضنا؟

-...

- من هم القادمون؟

-...

- سادسكم لم يأت؟

-...

- هل سيأتي والشمس بازغة؟

-...

- أم بعد صيف؟

-...

«ب»

- اليوم خمر وغداً «قمر» -

وخرج الجيش من واحات الجنوب.

جيش عرمرم أتى من واحات الجنوب، إنه جيش الأشرم الذي لا يشقّ له غبار كان القمر في حاشية الأفق حين قرعوا طبول الحرب، وهم يزمجرون كآساد متواثبات في عرينها.

- لا بدّ من عنق التمائم وإن طال السفر.

قبل خروجه بليلة واحدة، جامع الأشرم سبع عذراوات، وكتب تسع وصايا، ودفن عشر تمائم، وأقسم بروح أسلافه أنه سيقلب عنق التمائم رأساً على عقب ويجعلها كعصف مأكول، فقد تمردت على ملّة الواحات حينما أجارت الرعاة الذين فرّوا من أرضها.

«رأيت عنق التمائم ولاح لي إدراك ثأرنا من هؤلاء الرعاة»، قالها الأشرم وهو يقضم إبهامه الأيسر.

طويلاً شخص بعينه اليمنى إلى السماء، على عينه اليسرى عصابة سوداء، تعلوها ندبة سوداء غليظة، مسيرة عظيمة حتى بلغوا هذه الأرض الواقعة بين جبلين متطاولين، يزنّرها خيط طويل من رؤوس أشجار النخيل المتدحرج من خاصرة هذين الجبلين إلى واد شبه سحيق، أهل عنق التمائم ضربوا أوتاد خيامهم في الانفراجة الرملية بين انحدار الجبل الشرقي والتقائه بالمنحدر الثاني للجبل الغربي، كانت هذه الانفراجة تمتد طولياً بما يسع بضرب الخيام في هذه البقعة الواقعة بين جبلين أشمين، الشرقيّ يسفع ناصية قمته بقطعان الغيوم، والغربيّ ناكس الرأس عند خاصرته، تتخلله منحدرات ثلاثة على سفوحها المتهاوية نحو الوادي، قامت عليها أشجار الأثل وشواهد ذات حروف مسمارية يتناقل أهل عنق التمائم أنّ لها حكاية تخلب الألباب.

وسرعان ما حفروا خندقاً طولياً في مواجهة الخيام، كان الغبار يتطاير كسحب دائرية فوق رؤوس القادة والجند، فلما أتمّوا حفر الخندق، أرسل الأشرم برسالة من أربع كلمات إلى العرّافة «قمر» مكتوبة على ورق البردي، كانت بخط الرقعة ومضمخة بدم غراب ملعون، هذا نصها :

«اليوم خمر وغدا قمر».

من أحاديث العرّافة –

- ثانياً -

والتفّوا حولي.

كانوا من أهل الحل والمشورة في الواحات، فوضوا أمرهم

لي، «لا طاقة لنا بالأشرم وجيشه، وإن كانوا من مرتزقة الصحراء»، قالوا بأصواتهم المتعالية، وما قذف الرعب في قلوبهم ذلك الخندق الذي حفروه بمواجهة خيامهم، فهو سيحميهم من هطل رماحهم وحجارتهم، والأشرم بعصابته السوداء على عينه اليسرى لن يرحمهم أبداً.

قال لهم عجوز ليلة البارحة :

- الأشرم لا يدخل أرضاً إلا وأذلّ أعزتها.

كان المساء ممزوجاً برائحة الهيل المتطايرة من دلال القهوة السمراء، أمام خيمتي وقفت رافعة عينيّ، نظرت إلى عيون النار الملتمعات حول الخندق، رأيت حلقات الجند الممتدة على طوله، الأشرم يتوسّط تلك الحلقات، أمامه جذوة مشتعلة من النار، يتجافى الشرر منها عالياً، عصابته السوداء لم يربطها حول عينه اليسرى، ترامى إليّ قهقهات الأشرم وجنوده، كانوا يحتسون أقداح الخمر، سكارى وما هم بسكارى، يتراقصون كالمجذوبين بسحر ما، توجست خيفة :

- غداً سينفذ الأشرم وعده...!

« ج »

- نايات الرعاة -

ألقى الرعاة الخمسة ناياتهم أمام خيمة الأشرم وفرّوا بجلودهم، «هو التمرد إذن»، صاح الأشرم بوجه رجاله، حين أمرهم بكلامه القاطع كحدّ السيف، أن يسوقوا إبلهم ورواحلهم إلى واحات الجنوب، رغماً عن أنف العرّافة «قمر» ورجالها، صمتوا حيناً وقالوا :

- سيقطع الليل قول كل خطيب.

فلما عسعس الليل، وضعوا النايات في جراب من الخيش المهترئ، تسللوا مطأطئي الرؤوس إلى خيمة الأشرم، تربصوا لما عوى الذئب الأسحم، حيث تقدموا من الخيمة، كأن صاعقة من السماء ضربتهم بأسياطها النارية، حين رأوا كلب الأشرم أمامهم.

قالوا خائفين :

- سيعوي وينفضح أمرنا.

مراراً هزّ الكلب ذيله، لم يعوّ أبداً، وجعل يلعق بلسانه الثرى من شدة العطش، سقوه حتى ارتوى، هزّ الكلب ذيله عرفاناً بالجميل، وتحت قناع الليل فرّوا من الواحات.

كانوا خمسة وسادسهم كلبهم.

آووا إلى الكهف بعد مسيرة الليل، رتل من الضباع كان يحوم حولهم، انخرط الكلب في نباح لا ينقطع، فيما هم انخرطوا في صمت أجرد، وكان بينهم وبين النوم ما لا يحتمل وصاله، ظلت عيونهم مفتوحة تحملق في المجهول، الكلب ينبح، لا أثر للأشرم ورجاله، فلما تنفس الصبح استأنفوا فرارهم إلى عنق التمائم، ولم يكن كلبهم في إثرهم.

من أحاديث العرّافة -

- ثالثاً -

أرسلت برسولي إلى الأشرم، محملاً بحجرين من الكهرمان وسبحتين مصنوعتين من خشب العاج، وخنجر مصدّف بخرز ملون، لكن الأشرم طرد رسولي غير آبه، أمسك به من منبت ذراعه وقال متوعداً :

-لم آت للهدايا وإنما لجلب الزرايا.

كانت الأحلام تراود الأشرم برؤية خمس من الرؤوس مطروحة على الرمال ككرات من المطاط، إنها رؤوس الرعاة الخمسة، أما كلبه سيطلق عليه ذئبين جائعين يلتهمانه، لقد

نمرد أيضاً مع الرعاة، «يا للهول»، كررها ثلاثاً وانتفض انتفاضة المارد الجبار.

أشار عليّ بعض رجالي بأنّه لا مناص من تسليم الرعاة إلى الأشرم، ففي ذلك افتداء لعنق التمائم وأعرابها من خطر محدق. لكني أبيت، على راحلتي ركبت ومضيت إلى الأشرم، فلعنق التمائم ربّ يحميها. كان الليل يلفظ آخر زفراته، أعراب عنق التمائم لم يكونوا على علم بخروجي، آثرت أن يكون خروجي سرّاً. بين الخيام المتراصّة مضيت، ترامى لي غنج عال من هذه الخيمة، وضحك ممزوج بتأوهات من خيمة أخرى، وشجار على المبيت عند هذه أو تلك من خيمة ثالثة. على كفّي حملت روحي، تركت الخيام خلفي، ترقرق الدمع في عينيّ، ربما أموت ولا أعود إلى عنق التمائم مرّة أخرى، هابطة أنا إلى الموت، وعازفة لحن الرجوع الأخير، مؤملة نفسي التوّاقة للخلاص أني سألتقي بزوجي الرئبال.

قُتل من أبناء عمومته غدراً وغيلة، تساقط الدمع على كمّي الطويلين، كانت لي عينان تبصران وراء الأسداف، تريان كل شيء، لكنهما لم تريا القاتلين وهما يباغتانه من الخلف ويوثقانه في موقعة حمراء حمد، ثم يسوقانه إلى مصيره المحتوم، في صبيحة ذلك العيد علقاه بجذع شجرة نخيل، وربطا حول رقبته حبلاً من مسد، هو لم يمت، شبّه للخائنين أنه مات، الحقيقة أني رأت روحه قد صعدت عالياً والتصقت بالسماء.

دخلت إلى خيمة الأشرم، تربص بي الجنود وأنا أنزل عن راحلتي، اقتادوني إلى الأشرم الجالس في خيمته، لحظات مرّت، قبل أن أخرج من الخيمة، وكانت عينا الأشرم معلقتين بأصابعي...!



لوحة للفنانة رندة عبد الرحيم المصري

قصة قصيرة

(لا)

محمد عباس علي داود

يقولون إنني أحسن الموت، وإنّ كل مرة أموتها تتفوق على سابقتها، كأنني أجد في الموت متعة لا أجدها في سواه، فأهرول إلى أحضانه– أو براثنه لا فرق– راضي النفس، هادئ البال، لا أشغل نفسي بما يقولونه عنه، أو ما يصفونه به، مراقباً حركاته، وانطباعات وجهه، وحركات يديه المدربتين وهو يعملهما في جسدي، نازعاً الحياة من خلاياي وذراتي بروية وصبر، كأنما يستمتع هو أيضاً بسلب الحياة من أجساد -ربما- لا تحسن العيش.

* * *

المرة الأولى أذكر أحداثها جيداً، رأيت الحربة توجّه إلى ظهري في الظلام، سمعت حفيفها وهي تشق الهواء آخذة طريقها نحو جسدي، الجسد النحيل لم يهتز كأنما كان ينتظر تلك اللحظة، أو هو فعلاً كان يتوقعها، واثقاً أنها ستأتي، لأنه تجرأ وقال (لا) وسط عشرات الأصوات الزاعقة بكلمة (نعم)، الغريب أن كلمة (لا) كانت بلا نغمات ولا ألحان، عكس (نعم) التي تفننوا في تلحينها وتنغيمها لتصبح مستساغة. تلقيت الطعنة إذن، وبدلاً من السقوط أرضاً رأيتني أرتفع في الهواء، وكانت تلك وفاتي الأولى، رفرفت أجنحتي بقوة ضاربة الهواء بكل ما تملكه من فزع، غير أنها هدأت رويداً لما أبداه الهواء من رحابة صدرٍ وسعة حلم، وما لبث أن عادت سيرتها الأولى من الطمأنينة والأمن.

* * *

ولأنّ النسيان طبع أصيل في الإنسان، فقد مررت بمحطات زمنية عديدة لا أكاد أذكرها الآن، وإن كنت أعتقد جازماً أنني كنت فيها أبدّل أثواباً غير الأثواب، وإخواناً غير الإخوان، ومنها حين رأيتني في براح النهار، والشمس تروي القلوب بالدفء، والنور الذي يحوّل دهاليز ظلمتها إلى ضياء، رأيتني في ظلمة مفروضة على خلق يمتلكون أعيناً لا يرون بها، وأنوفاً لا يشمّون بها، وأيدٍ تقصّر عن ردّ البطش ودفع الأذى، أو حتى رسم كلمة (لا)، مما دفعني إلى الوقوف صارخاً:

أنا أرى، وأسمع، وأشم،

وأمتلك يدين تستطيعان رسم كلمة (لا).

كاتب مصري.

ولأنّ هذه الصرخة أيقظت الوجوه، فبدأت العيون تتحرك أحداقها بحثاً عن مصدر الصرخة، والآذان تدور، والأنوف تتحسس رائحة الحروف الجديدة (ل ا) المتينة النسج، بدلاً من تلك الكلمة (نعم) التي تهرأت أنسجتها وبليت من كثرة الاستخدام، فقد عاجلتني ضربة خنجر مسموم في ظهري النحيل، كنت –حقيقة– أتوقعها، لذا تلقيتها في صمت كأنني راضٍ تماماً عنها، ثم أستدر نحو من صوّبها لمعرفتي به مسبقاً، معرفة يقين منذ قرون عدة، وإدراكي تمام الإدراك أنّ يده ستختار الظلمة طريقاً، وأصابعه ستتوحد مع الخنجر المسموم، وربما صارت هي نفسها أداة مسنونة تنغرز في ظهري لألزم الصمت، تاركاً كلمة (نعم) تنعم بالاستقرار بين الأفواه.. ولارتميت أرضاً، غير أنني رأيتني أرتفع في الهواء، فوق الخنجر المسموم، وفوق صاحبه الذي تلاشت ملامحه في الظلمة، أهرول في الفضاء بأجنحة يأكلها الفزع، إلا أنها ما تلبث أن تهدأ ماضية على كف النسيم حيث يسير.

* * *

بعدها، وبين يديّ الصقيع، رأيتني أحتمي بصدر الأرض، على مخدة من طين، وقد تواريت خلف خرقة مهترئة النسيج يسمونها خيمة، وقد تحلقت حولي وجوه ممسوحة الملامح تقريباً، إلا من عيون أحداقها تسبح وسط بحيرة من سائل غلب على ظنّي أنه ربما دم أو دموع، وأياديها مرفوعة بدعاء يرتطم بسقف القماش ويتناثر أرضاً ثم يبتلعه الطين.. ولمّا وقفتُ ذاهلاً إنّ الدعاء يحتاج لعمل، والعمل يحتاج لأعين حدقاتها لا تغطيها الدموع ولا الدماء، بل الإصرار والعزم، عاجلتني رصاصة قادمة من جهة لم يحددها المتحلقون حولي، وإن كنت توقعتها، وبالبديهة عرفتُ صاحبها الذي هلل لسقوطي، ولم يدرِ أنني ارتفعتُ عالياً، أرفرف بأجنحة الفزع ضارباً صدر الهواء، الذي تلقى كالعادة ضرباتي حانياً مترفقاً، ووسدني مرفداً من نسيم حالم أعادني إلى نفسي، ماضياً في طريقي بلا خوف.

* * *

ولأنّ الهدف غير المعلن من تكرار موتي أن تصبح حروفي بلا معنى، وصوتي بلا رنين، ورنينه بلا صدى، فقد سجلوا كلماتي ذاتها، وأضافوا إليها كلمات عمياء لا أعين لها، ووضعوا للجميع إطاراً من موسيقى هزلية، وأذاعوها ليلاً ونهاراً من كل أجهزة البث والإعلان على الأسماع المتحلقة حولي باتساع الكون.. وها أنا ذا رغم الضوضاء والثرثرة التي لا تنتهي أرفع صوتي قائلاً (لا)، محاولاً التغلب عليها لإيصال كلماتي الحقيقية للآذان المتوثبة للسماع والإدراك، منتظراً في كل لحظة أن تمتد يد إلى ظهري من جديد.

قصص قصيرة جداً

محمد درويش عواد

الغوّاص

لبس الغوّاص ملابسه الثقيلة وسار بخطوات وئيدة على رمال البحر الساخنة، جال بصره في مياه البحر التي أعلنت الاستسلام له، مثل قائد حاصر قلعة منيعة لعدّة شهور حتى وقعت فريسة بين يديه، أدار ظهره للبحر ونظر إلى البنايات الشاهقة التي تقف أمامه، بحث فيها عن كنزه فلم يجده، قال في نفسه: لربما وجدته في قاع هذا البحر.

بدأ الماء يغمر جسده شيئاً فشيئاً حتى اختفى عن الأنظار، غاص في قاع البحر ساعة كاملة، خرج وهو يحمل في يده صدفة جميلة، أسرع إليه صديقه وقد طار قلبه من الفرح، حدّق في عينيه وقال له: دعني أفتحها لعلّني أجد فيها اللؤلؤ.

لمعت عينا الصديق وهو يقبّل اللؤلؤ، كما تقبّل الأم مولودها الأول بعد صبر سنوات طويلة، بينما شعر الغوّاص بالحزن والأسى؛ فقد وضع الصدفة على أذنه، وكان يتمنى أن يسمع فيها صوت حبيبته، التي كانت تقول له قبل أن تغادر هذا المكان بسنوات: أُحبّكَ.

النورس

وقف النورس على حافة شرفة المطعم، نظر إلى عيني الصبيّ وقال له: كن يا صديقي مثلي، لا تقبل التحليق إلا في السماء، ولا تسكن إلا عيناً تنبض بالفرح، لا تهادن من ظلمك، ولا تقل إلا الحقّ، لا تصاحب إلا نورساً مثلي؛ فأنا يا بنيّ أشبع من كلمة طيبة، أُمارس طقوس صلاتي بين المحبينَ، أسكن ذرى الأمواج حين تكون عاتية، أُقبّل شفاه القمر حين يضيء الطريق لعاشقَيْن، ألوّن مع قوس قزح بيوت الفقراء، أساعد الفلاحين في زراعة أرضهم بغد واهب الحياة، أفتح ذراعيّ لفراشة داعبت عطر الياسمين، أُوقد أصابعي شموعاً لمن أحبّ السلام، وأكون أوّل شطر في قصيدة المجد والكبرياء.

جلس النورس على طاولة المطعم، بينما طار الصبيّ في الفضاء، وراح يبحث عن أفق تسكنه النوارس، كي يعيد البهاء لروحه.

البسفور

سارت السفينة بنا في مضيق البسفور صباح يوم مفعم

كاتب أردني.

بالفرح، صوت أغنية تركيّة تصدح في المكان ثم أفهم منها سوى كلمة واحدة: اسطنبول.

عليّ، دليل يتقن اللغة العربيّة كما تتقن الأم صناعة الخبز، صوته سمفونيّة عذبة تُدخل الطمأنينة إلى قلوبنا، راح يشرح لنا عن المكان ويقول: الجانب الأوروبيّ لوحة مطرّزة بحبّ الإنسان للجمال، قصور وأبنية تخلب الألباب، عالم تشعر فيه كأنك صبيّ تدخل مدينة سحرية لأول مرّة، أما الجانب الآسيويّ، فهو وشوشة دار النسيم بها بين الأزاهير، رقّة وعذوبة وصور نديانة يذوب فيها القلب، سحر وإبداع عربيّ أصيل.

صوتٌ قويٌّ منبعث من قلعة روملي، أصيخ السمع إلى الصوت، إنّه صوت محمد الفاتح، أسرعتُ إليه لأقبّل يديه، أمسك بيدي وسرنا معاً نحو معشوقته الجميلة، دخلتُ المدينة بسعادة غامرة، ما زال الجنود يطلقون طلقات الترحيب بنا، الرومان يرفعون قبعاتهم إجلالاً لنا، ما تزال أصوات المآذن وأجراس الكنائس تحيي شجاعته.

تركني القائد العبقريّ ومضى إلى الخلود، سرتُ وحدي بين شوارع اسطنبول أُفتّش عنه، عن عبقريّ مثله؛ لعلّه يعيد إلينا بلادنا الضائعة، وأحلامنا المشرّدة، وأرواحنا الهائمة.

رأيته ذات يوم يقف على تلّة عالية ويقول وهو يشير إلى القدس: «هذه بلادنا، وإنا إليها ماضون».

ما زلتُ أفتش عنه، لعلّي أجده ذات يوم وهو يقف على الصخرة ذاتها ويقول: «هذه بلادنا، وإنا إليها ماضون».

ذات صباح

حمل الليل بطيلسانه الأسود وشاحه ومضى، فتح الفجر محرابه للحياة، أطلّ حاملاً معه بشائر الندى لدالية حملت على كتفيها تعب السنين، أطلّ وهو يقول لنا بوجه يفيض بشاشة: «صباح الخير».

في مستشفى الجامعة، ومن طابقه السادس أتنفّسُ مع الفجر الحياة، أطلُّ على البنايات القريبة والبعيدة، ألقي التحايا على سكانها الطيبين، لا بدّ أنهم طيبون، نحن شعب نعشق الحياة، هكذا قلت في نفسي، رحتُ أتابع حركة الناس في الشوارع، هل شبعوا نوماً؟ أم إنّ الحركة فيها بركة، كما قال لي أبي ذات يوم؟ رحتُ أجوب ممرات المستشفى، أراقب المرضى على أسرّة بيضاء مثل قلوبهم، أسمع شخيرهم يعلو أول الليل وينخفض آخره مثل الراتب، أرحل في أحلامهم البسيطة التي لا تتجاوز سقف الشفاء، أسمع حكايات المرضين والممرضات التي لا تهمّني في شيء: هاتفي جديد، أنزلت لعبة جديدة على هاتفي، وصلتُ في اللعبة إلى المستوى الأول، الأسعار مرتفعة، راتبي لا يكفيني، أحتاج سلفة، أحتاج....

شربتُ قهوتي الصباحيّة، وحملت معطفي ورحلت؛ فقد انتهت مناوبتي الليلية عند عمي المريض، قلت في نفسي: «سأبحث منذ هذه اللحظة عن سرير أبيض، لأضع عليه كلّ الحكايات التي سمعتها والتي لا تهمني في شيء، لربما صارت تهمني ذات يوم حين أصبحُ عريباً».

المـــارق

جورج ميلبورن

ترجمة: عودة القضاة

كأنّي بكَ حانقٌ عليَّ مؤخَّراً يا «هاري» بسبب إهمالي المُتكرّر لنادي «الروتاري»، وأحسبُ أنكَ تُمعنُ في إثارة حفيظتي ظناً منكَ أني سوف أنهار أمام هذا الإلحاح فأخبركَ بما يرضي فضولك. اسمع يا «هاري»، لا أريدكَ أن تأخذ ما سوف أخبركَ به على محمل شخصي، لأنه ليس كذلك، كلا يا صاحبي، إنه ليس كذلك البتّة.. بيني وبينك يا «هاري»، لن أذهب إلى ولائم الغداء التي يقيمها نادي «الروتاري» بعد اليوم.. أعني أنني سوف أهجر «الروتاري» إلى غير رجعة.

على رسلك، على رسلك يا «هاري»، لا تتعجّل في الرّد، دعني أُكملُ حديثي.. لا يُساورك أدنى شكٍّ يا «هاري» في أنني لم أجلس إلى نفسي مُفكّراً في هذا الأمر ملياً.. لقد فكّرتُ في هذا الأمر وتأملتُ فيه كثيراً، ولسوف أخبركُ عمّا يدور في خلدكَ من أسئلة حول كيف، ومتى، ولماذا، غير أني أرجو أن يبقى هذا الحديث بيننا، وأن لا يغادرنا نحنُ الاثنين، هل تفهم يا «هاري»؟ عليكَ أن تُبقي هذا الحديث طيَّ الكتمان، لأنني أخشى أن يظنّ باقي الأعضاء أنني أقلب لهم ظهر المِجنّ..

أما أنت يا «هاري»، فلطالما كُنتَ صديقاً وفيّاً لي، لذلك، فإن ما سوف أقوله لك هو زبدة الموضوع.. أنتَ تعلم يا «هاري» أنه ما من شيءٍ في حياتي كان يحظى بمنزلةٍ مثل تلك التي كان يحظى بها نادي الروتاري حتى شهرين خليا.

في صبيحة ذاتَ يوم من أيام الخريف الماضي، حزمتُ أمتعة السّفر، ويمّمتُ شطرَ المدينة من أجل زيارة ابني في الجامعة التي يتلقى فيها تعليمه، وإذا ما أسعفني الوقتُ، قمتُ بحضور إحدى مباريات كُرة القدم(1).. أنتَ تعرف ابني «هيوبرت جونيور» بالتأكيد، إنه الآن في عامه الثاني في الجامعة.. أجل، إن ذلك الفتى يتلقّى الآن تعليمه الجامعيّ.. إنني من أنصار الشّباب، ومن أوائل القائلين بضرورة إتاحة الفرصة لهم لمواصلة تعليمهم الجامعيّ.. غير أنني، في الوقت ذاته، أتفقُ مع القائلين بأن المبالغة في التعليم قد تنطوي على انعكاساتٍ سلبية.. انظر، على سبيل المثال، أولئكَ الفتية ذوي الشّعور الطويلة، الذين لا يكفّون عن التسكّع في الطرقات في هذه الأيام.. أعني أنه ينبغي على الشباب السعي للحصول

◄ كاتب ومترجم أردني.

على التعليم الجامعي الجيّد، والذي فيه منفعة لهم ولمجتمعهم، وليس الاقتصار على كتابة سلسلة من الأطروحات بطول ذراع في سرد ملحمة «جون هنري»(2).. أريدُ لابني أن يصنع لنفسه الشخصية المناسبة قبل أن يخرج للمجتمع والحياة.. أريدُ له أن يحصل على الدرجة الجامعية الأولى قبل أن يخرج للحياة بحثاً عن عمل.

أنتَ تعلم يا «هاري» أنني كنتُ دائماً ذلك الأب الذي يثقلُ كاهله الشعور بالمسؤولية نحو ابنه الوحيد.. لطالما أردتُ من «هيوبرت» أن ينظر إليَّ كصديق، أو كشقيق أكبر.. ما كان عليه إلا أن يأتي إليّ، ليجدني ذلك الصديق الوفيّ الذي يمكنهُ أن يبوح له بمكنونات صدره.

كما أخبرتكَ يا «هاري»؛ قمتُ بإرسال «هيوبرت» إلى الجامعة قبل عامين.. وما إن مضى شهران على التحاقه بالجامعة، حتى خطر لي أن أزوره هناك للاطمئنان عن أحواله، ومشاهدة إحدى مباريات كُرة القدم في الوقت ذاته، فما كان إلا أن اصطحبتُ زوجتي ذات جُمعة، وقُدتُ السيارة متوجهاً إلى حيث «هيوبرت».. ونظراً لجهلي وزوجتي بطرقات المدينة، قمتُ بالتوقف في إحدى محطات الوقود ومُهاتفة «هيوبرت» الذي ما كان منه إلا أن هرع إلى حيث كنا ننتظر، وقام بإرشادنا إلى الطريق.. في حقيقة الأمر يا «هاري»، ما إن وقع بصري على «هيوبرت» حتى أدركتُ أن هناك ما يشغلُ باله ويسببُ له القلق.. جذبني إليه برفق، في إشارة إلى أنه يريدُ مُحادثتي على انفراد، مصطحباً إيّاي إلى المرافق الصحية التابعة لمحطة الوقود، وهناك قال لي: «أستحلفك بالله يا أبي أن تنزع شارة الروتاري هذه من ياقة معطفك».

لا أُخفيكَ يا «هاري» أن الفتى قد باغتني بكلماته تلك، وسبب لي حالة من الذهول الشديد، بل إنه غرس في قلبي القنوط والإحباط.. وانطلاقاً من عزيمتي الصلبة، وإصراري على عدم الاستسلام لرغباته، استجمعتُ كلّ ما لديّ من اعتزازٍ بالكرامة، وقلتُ له: «ماذا؟ ماذا تعني بقولكَ هذا أيها الفتى؟ ماذا تعني بأنه ينبغي عليَّ أن أنزع شارة الروتاري من ياقة معطفي؟».. قالَ لي بنبرةٍ جادّة: «أبي، إن أيّ (دار إخاء)(3) جامعية فيها ما فيها من الفتية من ذوي النزعات والمشارب المختلفة.. وإذا ما أصررتَ على دخول (الدار) وأنت تضع هذه الشّارة في ياقة معطفك، فاعلم أنك ما إن تُغادرها، ويغيب طيفكَ عن الأنظار، حتى ينقضّ أولئك الفتية عليَّ ويجعلوني هدفاً لسخريتهم وتندُّرهم».

قلتُ له: «ولكن يا «هيوبرت» لا يوجدُ في هذه الشّارة ما قد يَحفِزُ أيّ شخصٍ يتّسم بدماثة الخُلُق للسخرية منها.. وإذا كان الأصدقاء الذين تُعاشرهم في (الدار) هم من أولئك الذين لا يتورعون عن السخرية من مقدسات الآخرين، أجل أقولُ مقدسات الآخرين، مثل نادي الروتاري، على سبيل المثال، فلسوف نبحث لنا، أنا وأمّك، عن مكانٍ آخر ننزلُ فيه، فلا أحسبُ هذه المدينة تخلو من الفنادق، كما أنني ما زلتُ بكامل صحّتي، وأستطيع السير على قدميّ، أترى؟».

قال الفتى موضّحاً: «على رسلكَ يا أبي، إن الأمر ليس بالأمر الشخصيّ.. لم أقصد ما ذهب إليه تفكيرك، فأنتَ تعلم كم أنا فخورٌ بك، ولكنكَ تعلم أيضاً أنه لم يمضِ طويل وقتٍ على وجودي في هذه (الدار)، وأنه ما إن يعلم الأعضاء القدامى فيها أنّك عضوٌ في أحد أندية الروتاري حتى يتخذوا منّي وسيلة للسخرية والتندر، ولن يلبثوا أن يشرعوا في النّظر إليَّ بازدراءٍ شديد، دون أن يكون في مقدوري أن أفعل شيئاً.. أمّا بالنسبة لي، فأنتَ تعلم أنني لا أرى في الروتاري ما يعيب».. قُلت: «هذا ما ينبغي أن تراهُ يا بُنيّ، وإلا ظننتُ أن لوثةً أصابتكَ في عقلك».

بالرغم من أن طريقة الفتى في طلبه إليَّ أن أنزِع الشّارة

قد بدت غريبة وغير مقبولة يا «هاري»، فقد كانت تلك هي اللحظة التي نزعت فيها شارة الروتاري ودفنتها في جيبي، ها هي، أترى؟

وهكذا يا «هاري»، غادرنا محطة الوقود وتوجهنا من ساعتنا إلى (دار الإخاء) الجامعية التي يقيمُ فيها «هيوبرت».. وما إن استقرّ بنا المقام في (الدار)، حتى التفّ حولنا أولئك الفتية، أصدقاء «هيوبرت»، وراحوا يرحّبون بنا، ويكيلون لنا شتّى عبارات التّبجيل، كما لو كُنّا أميرين.. ولو أنك شاهدتَ ذلك يا «هاري» لظننت أنني أحد قدامى الخرّيجين في هذه الجامعة.. وفي اليوم التالي، ذهبنا لمشاهدة مباراة كبيرة في لعبة الـ«رجبي» التي انتهت بفوز فريقنا بأربعة عشر هدفاً مقابل لا شيء للفريق الآخر.. لقد أمضينا وقتاً رائعاً يا «هاري»! وقد جعلني ذلك أنسى كلَّ ما قاله «هيوبرت» عن شارة الروتاري.

كنتُ لأقول إن كلَّ شيء سارَ، بعد ذلك، على أكمل وجه، لولا الذي حدث لاحقاً، حيثُ بدا لي يا «هاري» أن بعض قدامى الفتية في (دار الإخاء) في الجامعة قد حاولوا العبث بعقل «هيوبرت» وغسل دماغه، وبدا أيضاً أنهم كانوا حريصين للغاية على إيغار صدره على نادي الروتاري.. لقد كان ذلك جليّاً في سلوكه عندما جاء لقضاء العطلة الصيفية في المنزل.

طوال عطلة الصيف الماضي، لم يكُفّ «هيوبرت» يوماً واحداً عن إبداء ملاحظاته السّاخرة حول نادي الروتاري، حتى ونحنُ في رحلة الإجازة الصيفية.. أنت تعلم يا «هاري» أننا توجهنا في صيف العام الماضي إلى كاليفورنيا لقضاء الإجازة الصيفية هناك، ثم عدنا من هناك ونحنُ على الحال ذاتها التي خرجنا بها.. على أية حال، عندما استقرَّ بنا المقام في كاليفورنيا، ظننتُ أنه قد يكون من الممتع أن نذهب لتناول الطعام في روتاري «هوليوود»، فاقترحتُ ذلك على زوجتي وابني.. في حقيقة الأمر يا «هاري»، كنتُ أريدُ التّباهي على أقراني بأنني تناولتُ الطعام في روتاري «هوليوود».. هل تعلم يا «هاري» أن ذلك الفتى لم يكُفّ عن السخرية من الاقتراح حتى جعلني أعزف عنه؟ ليس هذا حسب، بل إنه أفلحَ، بدهائه، في استمالة أُمِّه إلى جانبه.... هكذا كانت حالنا طوال الرحلة يا «هاري».. صدقني يا «هاري» إذا ما قلتُ لكَ إني لم أشعر في حياتي بشيءٍ من السّأم والملل والغثيان مثل الذي شعرتُ به في تلك الرحلة.

حسنٌ يا «هاري»، استشاط بي الغضب لبعض الوقت، وازددتُ تشبثاً بموقفي من نادي الروتاري، حتى ظننتُ أنه ليس في مقدورِ مخلوقٍ أن يثنيني عن ذلك الموقف.. كنتُ دائماً شديد القلق، وأخشى أن تزداد الأمور سوءاً، لولا أنها سارت على نحوٍ مُغايرٍ في شهر أيلول، حيثُ عزمَ «هيوبرت»، في ذلك الوقت، على العودة إلى جامعته، فما كان إلا أن تنفستُ الصّعداء، وراودني بصيص أملٍ في أنني سوف أحظى، أخيراً، بشيءٍ من السكينة..

بالرغم من كلّ ما أسلفتُ لك يا «هاري»، فإن الأمر قد استحوذ عليّ تماماً، ووجدتُ نفسي غير قادرٍ على التوقف عن التفكير فيه.. قُلتُ لنفسي: «اسمع أيها الرجل، ليس في ولائكَ لنادي الروتاري من بأس، غير أنه ينبغي أن تعلم أن ثمن ذلك قد يكون التضحية بعلاقتك بابنك».. لا يستطيع المرءُ، في هذه الأيام، يا «هاري»، أن يقوم بواجباته نحو نادي الروتاري على أكملِ وجه، وهو ينظرُ إلى علاقته بابنه تتلاشى شيئاً فشيئاً أمام ناظريه.. هي سنّة الحياة يا «هاري»؛ علاقة الدّم دائماً أقوى من علاقة العمل والصداقة، على المرءِ أن يعترف بذلك.

منذُ تلك اللحظة يا «هاري»، بدأتُ أضربُ صفحاً عن حضور اجتماعات الروتاري بشكلٍ مُنتظم.. قد لا تتفق معي إذا قُلتُ لكَ إني خُضتُ صراعاً ذهنياً مريراً وأنا أفكرُ في هذا

الأمر.. أذكرُ ذات ظهيرة، بعد الانتهاء من أحد اجتماعات الروتاري، أني كنتُ أسيرُ بالقرب من فندق «بيكمان» عند وقت الغداء.. كانت نوافذ حُجرة الاجتماعات ذات النمط المعماري الفينيسيّ(4) مفتوحة كلّها، فسمعتكم تصدحون بإحدى أغنيات الروتاري.. أنتَ تعلم، تلك التي يشبهُ لحنها لحن أغنية «ليلة البارحة في الشرفة الخلفية»، والتي يقول مطلعها:

«قلبي يُحبُّ «الأسود»(5) صباحاً،

ويعشقُ «نادي التثاقف»(6) ليلاً،

ويهوى «دُور الشباب»(7) مساءً،

ويميلُ إلى الـ«كيوانيس»(8) ميلاً».

حسنٌ يا «هاري»، تعلم أن المرء لا يستطيع أن يحمل الألحان في حقيبة ويتنقّل بها حيث شاء.. لذلك، لم يكن منّي إلا أن تسمّرتُ في موضعي، ورُحتُ أنصتُ بشغفٍ إلى تلك الأغنية المنسابة من حجرة الطعام في فندق «بيكمان».. وما إن انتهى الفتية إلى المقطع الأخير الذي تقول كلماته:

«أحبُّ «المتفائلين»(9) في الربيع،

و«ألفا دلتا»(10) في الخريف،

غير أنّي في كلّ حين،

أضعُ الروتاري فوق الجميع.

حتى اعترتني رعدة شديدة.. لا أكتمكَ يا «هاري» أن ذلك المقطع قد استحوذ على وجداني استحواذاً تاماً، حتى بتُّ أشعرُ بورم في حلقي، من الكِبَر بما يكفي لخنق بقرة.. وما هي غير لحظات حتى اغرورقت عيناي وفاضتا بالدمع.. قد أبدو في غاية السّذاجة وأنا أسرد هذه القصة اليوم، غير أني لا أُخفي عليكَ يا «هاري» أنني أوشكت على الانهيار في تلك اللحظة والجلوس في منتصف الطريق والشروع في النحيب، لولا أني تمالكتُ نفسي ومضيتُ في طريقي.. قلتُ لنفسي: «فليذهب «هيوبرت» ورفاقه المُثقفين إلى الجحيم، ولتذهب أفكارهم وفلسفتهم إلى الجحيم، لسوف أعودُ إلى نادي الروتاري في الأسبوع القادم».

وذلك ما كان، فقد عدتُ إلى الروتاري في الأسبوع التالي، غير أن ما حدث حينئذٍ، قوّى من عزيمتي على اتخاذ الخطوة التي طالما فكّرتُ في اتخاذها.. أنتَ تعلم يا «هاري» أنني لم أكن على علاقةٍ وثيقة بـ«جاي هاريسون»، السكرتير الجديد للنادي.. أعني أن معرفتي به لا بأس بها، غير أنه لم يكن قد مضى على التحاقه بالنادي أكثر من عام واحد.. في ذلك اليوم، زَلَّ بي اللسان يا «هاري»، وخاطبته باسمه الحقيقي عوضاً عن مخاطبته باسمه المستعار.. وبسبب من زلّة اللسان تلك، عَمدَتْ إدارة النادي إلى مُعاقبتي بغرامةٍ مقدارها دولاراً واحداً.. لم أتفوه بكلمة واحدة احتجاجاً على تلك العقوبة.. وفيما أنا أُخرجُ الدولار لسداد قيمة الغرامة، تذكّرتُ ذلك الخطاب القابع في جيبي، والذي كان قد وصلني حديثاً من «هيوبرت» ليُبلغني فيه أن النقود التي بحوزته قد نفدت.. عندها فقط، شعرتُ بفداحة تلك العقوبة.. قلتُ لنفسي: (آه لو أنني أستطيع إرسال ذلك الدولار لـ«هيوبرت»).. ومنذُ تلك اللحظة يا «هاري» بدأتُ أصرفُ جُلَّ وقتي واهتمامي ومُدّخراتي المالية من أجل بناء علاقةٍ من نوعٍ آخر؛ علاقة أسرية جديدة مع ابني «هيوبرت».

لقد بتُّ الآن أتردّد إلى الجامعة بشكلٍ متكرّرٍ لزيارة «هيوبرت»، بل إنني بتُّ شديد الحرص على أن أفعل ذلك بانتظام، حتى إن بعض الفتية في (دار الإخاء) أصبحوا يلجئون إليَّ في بعض أمورهم، وكنتُ، بدوري، أقدّم لهم ما أقدر عليه من المساعدة في إدارة الأمور المالية لـ(الدار)..

لا أكتمك يا «هاري» أنني بتُّ اشعرُ بروح جميلة من التعاون والصداقة الحقيقية تسودُ في تلك (الدار).. كما لاحظتُ أن العديد من أبناء أفضل العائلات في الولاية هُم أعضاءٌ في هذه (الدار).. قد يجعلكَ ما أسلفتُ من حديثي يا «هاري» تظُنّ أن هؤلاء الفتية هُم من حثالة القوم، ولكنهم ليسوا كذلك.. كلا يا سيدي، إنهم ليسوا كذلك على الإطلاق..

لقد تردّدتُ على (دار الإخاء) الجامعية كثيراً، حتى إن الفتية باتوا يعرفونني معرفةً جيدة، بل إنهم أصبحوا ينظرون إليّ نظرتهم إلى واحدٍ منهم.. ومن جملة ما لاحظته على أولئكَ الفتية يا «هاري»، أنهم عند جلوسهم للطعام يشرعون في ترديد بعض الأغنيات الخفيفة التي تتّسم بالحياة والمرح، مثل تلك التي كُنّا نردّدُها في نادي الروتاري.. صحيحٌ أن بعضهم، مثلما قال «هيوبرت»، قد يحمل أفكاراً وانطباعاتٍ عدائية نحو الروتاري، ولكن لا بأس، فما هُم إلا فتيةٌ يافعين.. ومما هو جدير بالذكر يا «هاري»، أنني لم أجد بين هؤلاء الفتية رجعياً واحداً، ولا مُشاكساً، ولا مُحتالاً، بل كانوا جميعهم من الديمقراطيين.

يُذَكّرني هذا الحديث بواقعةٍ طريفةٍ حدثت في الشهر المنصرم، عندما أقامت (دار الإخاء) في الجامعة مأدبة كبيرة بمناسبة «يوم الأب»، حيث وفد آباءُ التلاميذ من مختلف أنحاء الولاية، ولم يتخلّف واحدٌ منهم عن حضور تلك المأدبة.. وبغرض توطيد أواصر العلاقة بين الآباء والأبناء، قرّر التلاميذ التعامل مع آبائهم معاملة الأصدقاء، ومخاطبتهم بأسمائهم الأولى المُجرَّدة، دون ألقابٍ أو كنى.. وبينما كُنّا جالسين عند منضدتنا، نسي «هيوبرت»، للحظة، كل تلك التعليمات، وخاطبني قائلاً: «أبي، هناكَ ما أريدُ أن...».. فما كان إلا أن انتفض مُدير «الدار» صائحاً: (حسنٌ يا «هيوبي»(11)، لقد سمعناك تقول له «يا أبي»، وهذا سيكلّفكَ دولاراً واحداً لدعم صندوق البوظة).

ضحك الجميع من وقوع «هيوبرت» في هذه المُخالفة على نحوٍ غير متوقع.. الطريف في الأمر يا «هاري»، أن ذلك الفتى دفع الدولار دون أن تصدر عنه كلمة احتجاج واحدة.. هذا دليلٌ على الانضباط والالتزام بالأنظمة والتعليمات، أليس كذلك يا «هاري».. ليس في فتىً مثل هذا ما يشين.

كل التلاميذ على هذا النحو يا «هاري»، جميعهم بلا استثناء.. حقيقة القول يا «هاري» إنّ أولئك الفتية هُم «البنّاؤون» الذين سوف يحتضنهم الجيل القادم.. كلُّ صاحب فراسةٍ، وقُدرةٍ على الاستشراف، يستطيع أن يرى ذلك.

حسنٌ، يا «هاري»، هذا كلُّ ما في الأمر، ماذا كُنتَ تُريد أن تقول لي؟

* * * *

جورج ميلبورن:

قاص وروائي وكاتب مقالةٍ أميركي، وُلد في بلدة «كويتا» في «أوكلاهوما» في شهر نيسان من عام 1906م، وكرّس جُلَ كتاباته عن موطنه «أوكلاهوما». شارك في مجلة «تولسا تربيون» وهو في السابعة عشرة من العمر. التحق بجامعة «تولسا» بعد إنهاء الدراسة الثانوية، غير أنه اضطر إلى ترك الجامعة في السنة الثانية بسبب مرضٍ ألمّ به. انتقل بعد ذلك إلى «شيكاغو» حيث كتب بعض الكتب ذات الطابع الفكاهي، وأخرى ذات موضوعاتٍ متفرقة. عمل في مواقع عدّة، ووضع عدداً من الكتب في تراث «أوكلاهوما» وملاحمها الشعبية.

في عام 1935م، استقر به المقام في «ميزوري» حيث انهمك في كتابة نصوصٍ للإذاعة والتلفاز حتى أواخر أربعينيات القرن العشرين. وفي عام 1947م، كتب رواية «حماقات فلانينغ» التي تم ترجمتها فيما بعد إلى الإيطالية.

وفي خمسينيات القرن العشرين، أصدر رواية بعنوان «جولي» التي تم إعادة طباعتها في عام 1956م، ونشر بعض المقالات الصحفية، وكتب مسودة رواية بعنوان «كارثة بلون الهندباء».

توفي «جورج ميلبورن» في شهر أيلول من عام 1966م، بعد إصابته بمرض في القلب وسرطانٍ في الكبد.

مصدر الترجمة:

50 Great Short Stories/Edited by Milton Crane.__ Bantam Books. New York. 1952.

الهوامش:

1- كرة القدم: يقصد كرة القدم الأميركية، التي تُعرف أيضاً بالـ«رجبي». (المترجم)

2- جون هنري: بطل شعبيّ أميركي اشتهر بقوته البدنية.. ولد في أربعينيات القرن التاسع عشر في غرب فيرجينيا. وكان يعمل حجّاراً في مشاريع خطوط السكّة الحديد، حيث اشتهر بمطرقته الثقيلة التي كان يستخدمها في ثقب الصخور لوضع المتفجرات فيها وتفجيرها. وقد باتت ملحمة هذا البطل الشعبي موضوعاً للعديد من الأغنيات، والقصص، والمسرحيات، والروايات، والكتب الأدبية الأخرى. (المترجم)

3- دار إخاء: والجمع منها «دور إخاء»، وهي نُزُلٌ كانت تُقيمها جمعيات الإخاء الأميركية في الجامعات لإيواء الطلبة. ومنها ما هو مُخصص للذكور، ومنها ما هو مُخصصٌ للإناث. وهذه الدور هي أشبه بأنديةٍ وتجمعاتٍ للشباب، وهي تقوم بأنشطة مختلفة، من مثل تقديم بعض الخدمات المُجتمعية، وإقامة الحفلات، وتشكيل فرقٍ للبحث والدراسات الميدانية، وفرقٍ للخدمات المكتبية، وغير ذلك. ولا تكون هذه الأنشطة مُتاحةً إلا للأعضاء. وتقول بعض المراجع إن هذه الدور تُقيم طقوساً سريةً معينةً، وتعتمد إشاراتٍ سمعيةٍ وبصريةٍ خاصة يتعرف الأعضاء من خلالها إلى بعضهم، ويؤكّدون انتماءهم إلى مثل هذه الدور والجمعيات. وتعود دور الإخاء هذه في أصولها إلى «الاتحاد الثلاثي لجمعيات الإخاء» الذي بدأ يتشكّل في مطلع القرن التاسع عشر والذي كان يتكون من ثلاث جمعيات هي: جمعية «كابا ألفا» 1825م»، وجمعية «سيجما في 1827»، وجمعية «دلتا في 1827». (المترجم)

4- الفينيسيّ: إشارةٌ إلى مدينة «فينيسيا» الإيطالية. ويُطلقُ عليها أيضاً البندقية. (المترجم)

5- الأسود: اسم يطلق على نادٍ اجتماعي أميركي أسسه «ميلفين جونز» في عام 1917م، ومقرّه في «أوك بروك» في إيلينويز، وهو أحد أوجه نادي الروتاري، ويضمّ في عضويته ما يقربُ من 1.400.000عضو موزعين في 205 دول من دول العالم. (المترجم)

6- نادي التثاقف: نادٍ اجتماعي أميركي تم تأسيسه في عام 1911 في مدينة ديترويت في ولاية ميتشغان، وفي عام 1917م، تم نقل مقره إلى مدينة «توليدو». (المترجم)

7- دور الشباب: إشارةٌ إلى «جمعية الشبّان المسيحيين»، وهي جمعية دينية دولية تم تأسيسها في لندن في عام 1844م، ولها عشرات الفروع في دول العالم. (المترجم)

8- كيوانيس: نادٍ اجتماعي أميركي نشطٌ في مجال خدمات التعليم المُختلط، تم تأسيسه في عام 1915م في مدينة «إنديانا بوليس» في ولاية «إنديانا» الأميركية، وينتسبُ إليه ما يقرب من 600.000 عضو، وله فروع في أكثر من 80 دولة من دول العالم. (المُترجم)

9- المتفائلين: اسم يُطلقُ على نادٍ لليافعين ممن هم في المرحلة الإعدادية إلى نهاية المرحلة الثانوية، تم تأسيسه في عام 1919م بموجب اتفاقية تم توقيعها في مدينة «لويس فيل» في ولاية «كنتاكي» الأميركية، وهو يهدف إلى تشجيع اليافعين وتنمية قدراتهم ومهاراتهم. (المترجم)

10- ألفا دلتا: نادٍ جامعي لمرحلة ما قبل التخرج، تم تأسيسه في جامعة هارفارد في عام 1836م كفرعٍ من جمعية «ألفا دلتا في» السرية. ومن عام 1846م حتى عام 1850م، راح النادي يعمل في العلن. ونظراً لعدم قبول الناس لمثل هذه الأندية، عاد مرّة أخرى للعمل السرّي تحت اسم «هايدي». وبعد أن قام النادي بتعديل نظامه الداخلي في عام 1865م، عاد للعمل في العلن تحت اسم «ألفا دلتا». (المترجم)

11- هيوبي: اسم التحبّب لـ«هيوبرت». (المترجم)

مغنية الجاز

قصة : باربي ماريا لينكه*

ترجمة : علي عودة

كان ذلك في أحد مساءات شهر شباط، حينما هبطت درجات الحرارة إلى عشر درجات تحت الصفر. تتحدث (س) بصوت مبهم عن مغنية، محاولة إقناعي بضرورة الاستماع إليها هذا المساء.

- ثمة حفلة موسيقية واحدة فقط في برلين. (صوتها لحوح)

عليك المجيء سيمون.

- عدت إلى البيت منهكاً.

- أعرف، ولكن عليك الاستماع إليها، سيمون.

- أتعرفين، كم هو بارد الطقس في الخارج؟

- خذ شالاً وتاكسي.

ضحكت (س) عبر الهاتف ووضعت السماعة.

ليت (س) لم تلّح عليّ، وإلا لما كنت أخرج من البيت أبداً عند الساعة العاشرة مساء، إلى شارع باردٍ كئيب، وإلى نفق القطار الخالي.

لم أطلب تاكسي بدافع البخل.

غير أن كل شيء حصل بشكل مختلف. لست ملزماً بسماع (كارا) - هذا هو اسم المغنية. تغني. عن هذا وعن (كارا) أريد الحديث.

- متى وصلت إلى رصيف المحطة؟ (أمامي شرطي يستجوبني).

- كيف للوقت أن يلعب دوراً؟ (أردت أن أعرف)

- تحدثْ عمّا شاهدته. (الموظف)

- ما رأيت؟

- نعم.

- أتيتُ من شارع الكستناء ذات الإنارة الخافتة إلى نفق القطار.....

- نعم.

- لا تقاطعني، أرجوك، كنت على عجل من أمري، قاصداً حفلة موسيقية.

* كاتب ومترجم أردني.

ـ تابع مشاهداتك.

ـ أجل هذا ما أريد....، لكنك...

ـ ومن ثمّ؟

ـ هبطت سلّم النفق....

ـ و...

أرجوك للمرة الأخيرة.. إنك لا تحدد موقفك هنا...

لم يكن ذلك مثلما تتخيل، أنني نهضت وانصرفت. كلا، فقد اعتقلت عند الباب من قبل موظف ثانٍ، يرتدي الزّي ذاته (رمادي/ أخضر، ربما أزرق أيضاً)، كان واقفاً فارداً ساقيه على الباب.

«أرجوك»، حركت يدي، غير أنه لم يتحرك.

فصرخت بغتةً:

ـ يتوجب عليّ الذهاب إلى حفلة موسيقية.. فإنّ (س) تنتظرني.

وكأنني ذكرته بهذه العبارة، إذ أمسك الموظف بذراعي وهتف:

ـ مَنْ هي (س)؟

ـ أرجوك.. (حركت يدي مرةً أخرى)، دعني أمضي.

ـ لا، (كان هذا صوت الموظف من خلف المكتب، حيث لا يزال يجلس)

لن تذهب بهذه البساطة.

ـ وكيف لا؟

كان صوتي متحشرجاً، كأنني دخنت سجائر أكثر من اللازم، مع أنني لا أدخن البتة منذ إجراء العملية. استدرت إلى المكتب:

ماذا بعد، ما القضية؟

ـ أأنت الذي يسألنا؟ هذا ما نريد أن نعرفه منك.

ـ يا للغباء، (أجبت بنبرة ثانية، تشبه مطوى الجيب، التي أفتحها وأغلقها وألعب بها حسب رغبتي.

ـ بالتأكيد لن تصير قليل الحياء، أنت من اتصل بنا طالباً النجدة، بلى إنه أنت.

ـ أبداً إنك مخطئ في ذلك.

للجملة الأخيرة التي استخدمت النبرة الأولى، القادرة على الإغراء، انظر هناك، إنها مؤثرة، إنهم يغطون في النوم كما في الحكايات.

كان باستطاعتي مواصلة طريقي، هكذا اعتقدت، حتى نظرت إلى الساعة.

بين الساعة الثالثة والرابعة كنت في غرفتي مرةً أخرى، حينما رنّ الهاتف.

ـ ها؟ إنني أسمع، ألم تأت بعد إلى (أ)؟

ـ كلا.

ـ وكيف لا؟

ـ أنتِ، قلت متواعداً، لا تسأليني الآن شيئاً البتة.

ـ ماذا جرى لك؟ أينبغي عليّ أن أحضر إليك، (س) تسكن على بعد شارعين.

ـ دعيني، (قلتُ لها بإجهاد)، دعيني أذهب للنوم.

– كما تشاء، (وقد توقفت عن الحديث، وببطء تابعت القول منوهة):

ـ على فكرة كارا تغني أولاً يوم الجمعة، وحفلة اليوم ملغاة. وأنت ستأتي بالطبع فيما بعد.

ـ أعرف، أنّ اليوم ـ أو بالأحرى البارحة ـ هو الثلاثاء، وقلت حتى الجمعة ما زال متسع من الوقت، وأضفت ـ وأنا أتعجب لذلك ـ إنني سأزور كارا.

ـ إنك تهذي!

بعد ذلك لم أسمع شيئاً، ربما لسقوط السماعة من يدي بسبب الإجهاد، أو ربما أنّ (س) كانت قد قطعت الخط.

استيقظت في الصباح التالي، وكنت مستلقياً على السجادة إلى جوار الهاتف.

أول شيء فعلته مهاتفة كارا، مغنية الجاز، وطلبت منها حديثاً صحفياً.

وافقت على ساعة واحدة، لدي، لدي ساعة واحدة.

لن يوقفني أيّ موظف هذه المرة في نفق القطار، هذه المرة ستسير الأمور دون عائق، رددت ذلك على وتيرة واحدة حتى وقفت في بابها، ولما طرقت الباب (على الباب مطرقة مذهبة قديمة)، خرج إليّ رجلٌ ضئيل البنية خفيف الشعر أشعثه، وناولني بطاقة زيارة تحمل توقيعها.

ابتسم ساخراً، فأغلظت له القول:

ـ ماذا يعني هذا؟ لقد تواعدت مع السيدة كارا على لقاء صحفي.

ولأنه لم يتحرك، قلت صائحاً:

ـ إنها وعدتني بساعة من الزمن.

ـ سيدي، هل لديك موافقة كتابية؟

ـ أيها الأحمق، (ولكزته في بطنه فسقط كالجُعَل).

«يا لك من رجل مضحك»، بهذه الكلمات تجاوزت الرجل الجُعَل، وقفزت الدرجات القليلة للأعلى صوب الباب الكبير، الذي صفق خلفي بشدة.

الخادم في الخارج والرجل من الصحيفة في الداخل، ابتسمت ساخراً وأنا أزيح الشعر الأشعث عن وجهي.

مثل لوحة كانت كارا تقف على السلم. هتفتْ باسترخاء: لقد فعَلتها!

ـ ماذا؟ نَعَم؟

هبطت السلم وثباً على قدم واحدة، وسحبتني من حزامي إلى المطبخ الواسع الساطع وقالت:

ـ أنتَ الجديد، أليس كذلك؟

«أجل»، قلت متلعثماً، لأنني لا أريد بأي حال أن يُقذف بي إلى الخارج، قبل أن أتحدّث معها، مع الفنانة، التي يلوك الناس سيرتها في برلين.

– وبعد، (قالت وهي تشير إلى سكين تقطيع ضخمة)، قدّم ما تستطيع!

هنا رأيت ثلاث سمكات مشط عائمات في أحد الأحواض. كان الماء يبقبق، حينما كانت تفتح خياشيمها. أدخلت يدي للإمساك بها، وكأنها دعتني للتحدي، فأضفت قائلاً: «سيدتي الفاضلة، على هذه الأسماك أن تختفي».

كما يبدو راقت لها النبرة، فوخفتْ على الباب وقالت: آمل أنك موافق على العقد؟

«نعم، بالفعل» قلت متأوهاً، لأنني بذلت جهدي للإمساك بواحدة من السمكات الزلقات، وأخيراً غمزتني وانصرفت.

وقفتُ هناك، رجلٌ من صحيفة يومية، عازم على لقاء مع كارا، وأسماك المشط تنفخ في الماء المعتم، نشفت يدي بملاءة، تناولت الحقيبة مع آلة التسجيل وذهبت إلى حيث أسمع (كارا) تغني.

كنت أسمع (كارا)، هذا صحيح، غير أنني لم أعثر عليها في البيت ولا حتى في الحديقة، سرتُ، بل هرولتُ في كل الحجرات والقبو، حتى إنني نظرت إلى سقف الحديقة، فلم أجدها في أي مكان، المغنية، التي يتحدثون عنها في المدينة.

ولمّا ذهبت مرة أخرى إلى المطبخ، حيث وضعت الشال على مسند الكرسي -الذي احتجت إليه للحماية/ من جراء سمك المشط- كانت (كارا) تكلم السمكات بصوت خفيض، تدعني نحوهن وتداعبهن.

بعدئذ تجردت من ملابسها -لا يطرأ على خاطري كلمة أخرى- ربما كنت مأخوذاً مما شاهدت، امرأة تقف هناك، وأنا هنا (رجل).

أدخلت يدها بكل سكينة (هكذا بدا لي) في الماء، وأخرجت أحد الأجسام التي تتلوى، عضت على شفتيها، وتناولت السكين في يدها اليمنى.

وحينما لم أنبس أبداً ولم أتحرك، مثل الذي يدرأ خطراً، شاهدتُ لطخة حمراء، كبيرة متكونة على سترتي، دفعتني إلى الحديقة عبر الباب المشرع وهي تشير بالسكين إلى المخرج، لقد انتهت الساعة.

* **باربي ماريا لينكه**: كاتبة ألمانية معاصرة، تعيش في برلين، تكتب الشعر والنثر وخصوصاً القصة القصيرة.

المصدر: أخذت القصة من مجلة الأدب الألماني الحديث/ العدد الأول/ 2001.



لوحة للفنانة رندة عبدالرحيم المصري

جميل العاص.. فناناً ومبدعاً

1929 - 2003

عمر عباد



الفنان الراحل جميل العاص

مقدمة

تشكّل الأغنية الأردنية عنصراً رئيساً في حياة الشعب الأردني بكافة أطيافه، فالأغنية الأردنية -بما فيها من مفردات شعبية ووطنية واجتماعية- تعيش في وجدان كل أردني، كيف لا وقد اعتدنا على سماع تلك الأهازيج ترددها لنا أمهاتنا منذ طفولتنا.

إنّ نظرة متفحصة إلى أغانينا الشعبية الأردنية تجعلنا ندرك أنّ هناك جيلاً رائعاً ممن عملوا على إبداع وتطوير تلك الأغاني وإثرائها.

ويعتبر جميل العاص واحد من الفنانين الأردنيين الروّاد الذين كان لهم الفضل في نشوء وتطور الأغنية الأردنية، فهو ليس مجرد إنسان مرهف الحس فحسب، بل هو شخصية فنيّة متعددة الجوانب والإمكانات، فهو جميل الملحّن، جميل العازف، جميل المطرب، وجميل الشاعر الذي ترك لنا موروثاً موسيقياً وغنائياً ثرياً يستحق البحث والتدوين والتحليل حفاظاً على روح الهويّة الفنيّة والثقافيّة من التشويه والضياع.

من المعروف لدى أي باحث في الموسيقى والفنون بأن الموسيقى الشعبية ترتبط بالدرجة الأولى بوظائف اجتماعية ودينية ومناسبات وطقوس محدّدة، ومن هنا فإن الأغنية الشعبية الأردنية تشكل جزءاً لا يتجزأ من حياة الشعب

* عازف عود أردني، عضو هيئة تدريس في الأكاديمية الأردنية للموسيقى.

الأردني نفسه، وكيف لا وهي تواكب الإنسان في كل مرحلة من مراحل حياته.

لقد استطاع جميل العاص أن يعبّر عن الأغنية الأردنية بأدق التفاصيل، كما واستخدم الأغنية الشعبية لنقل تفاصيل حياة كل شخص فينا، فجاءت أغانيه لتترجم واقع الشعب في تلك الحقبة من الزمن.

مولده ونشأته

ولد الفنان الأردني جميل محمد العاص في 1929/1/17 في مدينة القدس الشريف، في حارة باب حطه التي تطل على الباب الشمالي للمسجد الأقصى الشريف، كان كثير التردد على المسجد الأقصى، وكان يقضي معظم وقته تحت قبة الصخرة، وكان يتردد كذلك على كنيسة القيامة أيام الأحد، لحضور ترانيم الصلاة التي كانت تُؤدى بمصاحبة العزف على آلة الأرغن، ليتعلم أداء التراتيل، مما حدا بالأستاذ «أوغسطين لاما» قائد كورال الكنيسة لأن يهتم بتعليمه مقابل أن يقوم جميل بالمحافظة على الشمع الموجود في الكنيسة وحراسته من عبث الأطفال.

تتلمذ جميل العاص على أيدي أشهر «الكُتّاب» الشيوخ داخل الحرم «المسجد الأقصى» حيث ختم القرآن الكريم وعمره 9 سنوات وكان يتقن الترتيل والتجويد، وبعد ذلك انتقل إلى الكلية الرشيدية في القدس لمتابعة دراسته. وكانت والدته تطمح لأن ترسله إلى الأزهر لإكمال دراسته في علوم الدين، لكنه كان رافضاً للفكرة واختار طريقه ليكون موسيقياً، حيث كان للموسيقى استحواذ على نفسه ومشاعره.

بدأ جميل العاص حياته الموسيقية بالعزف في الأفراح والمناسبات الاجتماعية، كالأعياد وحفلات الزواج، حيث برع في العزف على آلة العود ومن ثم آلة البزق.

دراسة جميل العاص للموسيقى ودخوله الإذاعة

إن اهتمام جميل العاص الواضح بالغناء والموسيقى منذ صغره، دفع والدته لشراء آلة عود له، وكان لوالده الفضل الكبير في تشجيعه لدراسة الموسيقى، ولكن عدم توافر المعاهد الموسيقية وصعوبة الظروف المحيطة في ذلك الوقت حدًّا من تمكنه من الدراسة الأكاديمية للموسيقى.

عمل جميل العاص في مدينة القدس في مكتب المحامي محمد صالح البرغوثي -الذي أصبح وزيراً للخارجية فيما بعد- وكان جميل يأخذ معه العود إلى المكتب ليعزف في أوقات الفراغ، حيث لاحظ المحامي البرغوثي موهبته الفذة، وعرض عليه أن يأخذه إلى الإذاعة التي كانت موجودة في القدس آنذاك، واستمع إليه القائمون على الإذاعة فأعجبوا به، وطلبوا منه أن يقدم وصلةً موسيقية -غناءً وعزفاً- على الهواء مباشرة مرة واحده أسبوعياً، فكان لتلك الوصلة التي كان يقدمها كل يوم سبت أثرٌ بالغ في شهرته، وأصبح معروفاً لدى الناس، بعد ذلك بدأ جميل العاص محاولاته الأولى في التلحين، وكان في الإذاعة العديد من الأشخاص الذين ساعدوه في الظهور والشهرة ومنهم: ناصر الدين النشاشيبي وقاسم عبد الهادي، وقد استمر عمله في إذاعة القدس ما بين عامي 1942- 1948.

بدأت ألحان جميل العاص بالظهور عام 1949، حيث غنى له العديد من المطربين حينها منهم: يوسف رضوان، عامر حداد، فهد نجار، ومحمد غازي.

التحق بدار الإذاعة الأردنية التي كان مقرها في رام الله عام 1948 حتى نهاية عام 1953، وعمل بها كملحن ومطرب وعازف على آلة البزق، وبعد ذلك التحق بدار الإذاعة السورية من عام 1954 وحتى منتصف عام 1957.

في عام 1958 تم نقل مقر الإذاعة الأردنية من رام الله إلى عمان، فانتقل معظم الموسيقيين العاملين فيها من القدس ورام الله إلى عمان ومنهم: إلياس فزع، يوسف نصرة، فهد نجار، توفيق النمري، جليل ركب، يوسف رضوان، إبراهيم حمودة، بالإضافة إلى جميل العاص الذي التحق بدار الإذاعة الأردنية منذ افتتاحها، وكان ذلك بدعم وتشجيع من الأستاذ المرحوم مدحت جمعة، مدير المطبوعات والنشر في حينه.

كان جميل العاص كثير السفر، حيث تعاون مع عدد من الفنانين في مصر وسوريا ومنهم: نجاة الصغيرة، نجاح سلام، وديع الصافي، صباح، ملحم بركات، فهد بلان، وسميرة توفيق وغيرهم من الفنانين العرب، ويذكر أن الفنانة سميرة توفيق انطلقت من الأردن على يد جميل العاص، حيث كان يلقنها كيفية الغناء باللهجة الأردنية، ويذكر أنها غنت في حفل افتتاح الإذاعة الأردنية الذي رعاه الملك المغفور له الحسين بن طلال، والذي أقيم في سينما بسمان في عمان سنة 1959، بمشاركة العديد من المطربين العرب مثل: سعاد محمد، وفرقة توفيق الباشا من لبنان، حيث قدمت أغنية «عالعصفورية» من أغاني المطربة صباح، وأغنية أسمر خفيف الروح من كلمات وألحان الفنان الأردني توفيق النمري(1).

وقد امتاز جميل العاص بقدرته على معرفة قدرات المطربين الصوتية وما يناسبهم من ألوان غنائية عاطفية أو وطنية، ومن ثم صياغة ألحان تناسب إمكاناتهم الصوتية(2).

جميل العاص في الإذاعة الأردنية

في 1959/3/1 تم افتتاح المقر الدائم للإذاعة الأردنية في منطقة أم الحيران جنوب العاصمة عمان، وكان صلاح أبو زيد مدير دار الإذاعة آنذاك، حيث قام بتعيين جميل العاص رئيساً للقسم الموسيقي فيها، وبدأ القسم بإنتاج أعمال فنية خاصة به، وكان أول عمل قدمته فرقة الإذاعة الأردنية في عمان من ألحان جميل العاص قصيدة «أيها الساري إلى أوج العلا»، من كلمات الشاعر الأردني الراحل «عبد المنعم الرفاعي» الذي كان رئيساً للوزراء في الستينيات من القرن الماضي، وقام بتوزيعها للآلات الموسيقي الراحل «إلياس فزع»، ويذكر الفنان محمد وهيب «أن هذه القصيدة من القصائد التي أجريت مسابقة لتلحينها، وشارك فيها عدد من الملحنين الأردنيين والعرب حينها، وفاز بها جميل العاص» (3).

ويذكر حمام «أنه ومنذ افتتاح دار الإذاعة في عمان سنة 1959 وجميل العاص يعمل رئيساً لفرقتها الموسيقية إلى أن أُحيل على التقاعد عام 1977، وقد أحيا خلال هذه الفترة بالتعاون مع بعض الشعراء وخاصةً (رشيد زيد الكيلاني) الكثير من الأغاني الشعبية التراثية، وبالرغم من تقاعد جميل العاص عن العمل في الإذاعة الأردنية عام 1977، إلا أنه كان ما زال قادراً على العطاء، فتمت الاستعانة بخبراته للعمل مستشاراً فنياً لمؤسسة الإذاعة والتلفزيون». (حمام، 2008، ص78-79).

جميل العاص والأغنية الأردنية

تعرف جميل العاص إلى الشيخ رشيد زيد الكيلاني وكان شاعراً معروفاً، وبدأ جميل بإجراء مسح للأغاني الشعبية في الضفتين الشرقية والغربية بمصاحبة الفنان توفيق النمري، والشيخ الكيلاني الذي كان يقوم بتهذيبها وكتابة كلمات جديدة على نسقها، ومن ثم يقوم العاص بإعادة صياغة ألحانها وأدائها وتقديمها للناس بثوب جديد، وكان لهذا المجهود الفضل الكبير في انتشار الأغنية الشعبية الأردنية(4).

كما تعاون جميل العاص مع العديد من الشعراء الذين كانوا يقدمون له أشعارهم لتلحينها، ومنهم: حيدر محمود، سليمان المشيني، عساف طاهر، ابراهيم المبيضين، الشيخ رشيد زيد الكيلاني، نصوح المجالي، نايف أبو عبيد، عبدالرحيم عمر.

وكان لجميل العاص دوراً كبيراً في تطوير الأغنية الأردنية والمساهمة في نشرها عبر الوطن العربي، حيث قام بتلحين الكثير من الأغاني والقصائد الأردنية للعديد من المطربين العرب ومنهم: محمد ثروت، وعادل مأمون، ولطفي بشناق، ووردة الجزائرية، وفايزة أحمد، وموفق بهجت، بالإضافة إلى تقديمه لألحانٍ أخرى لمطربين أردنيين مشهورين على المستوى المحلي ومنهم: سلوى، رويدا، فهد نجار، إسماعيل خضر، ومحمد وهيب، ورأفت فؤاد، وفؤاد حجازي، وسهام الصفدي(5).

المشاركات الفنية لجميل العاص

يرى الفنان الأردني رأفت فؤاد أن جميل العاص موهبة وثروة فنية لا تتكرر، فهو من أكثر الفنانين غزارة في التلحين، حيث لحن مئات الأغاني في مختلف الأشكال والقوالب الغنائية، كما كان له العديد من المشاركات المحلية والدولية(6).

تميز جميل العاص بكثرة مشاركاته في المناسبات والمهرجانات الوطنية بالإضافة إلى مشاركته بالمهرجانات الدولية.

شارك جميل العاص في حفلات موسيقية كثيرة كانت تقام في مقرات وقيادات ألوية الجيش، ووحداته العسكرية المختلفة وبخاصة في الأعياد والمناسبات الوطنية، كما كان له العديد من المشاركات العربية في مصر وسوريا ولبنان، حيث عمل مع الكثير من الفنانين العرب(7).

في عام 1968 شارك جميل العاص بالعزف على آلة البزق مع فرقة عالية الملكية للفنون الشعبية، بقيادة مروان جرار، وكمال أحمد، وهي فرقة فنية كانت تتبع شركة الطيران الملكية الأردنية (عالية)، التي كان من أهم مشاركاته معها، حفلة موسيقية كبرى على مسرح (ألبرت هول) في لندن، وهو من أشهر المسارح الموسيقية في العالم، ويُذكر أن العديد من الفنانين العرب قد شاركوا في العزف والغناء على هذا المسرح، ومنهم الفنان الأردني الراحل عبده موسى، والفنان العربي الراحل عبد الحليم حافظ.

وفي العام 1994 شارك جميل العاص في الحفل الذي نظمه المعهد الدولي للموسيقى الفلكلورية في العاصمة الألمانية برلين (8).

جميل وسلوى

لحّن جميل العاص معظم الألحان التي غنتها الفنانة سلوى، وكان يرافقها في العزف على آلة البزق، حيث كان يقوم بأداء بعض الجمل الموسيقية كاستعراضٍ وتمهيدٍ لدخول الفنانة سلوى للغناء.

ومن الجدير بالذكر أن جميل العاص لم يكن يسمح للفنانين الآخرين بتقديم الألحان للمطربة سلوى، وبخاصة بعد زواجه منها في 1967/6/15، وتذكر الفنانة سلوى «أن لجميل العاص وجهة نظر خاصة في ذلك، وهي اعتقاده أنه لا يوجد من هو أقدر منه على تقديم ما هو مناسب من الألحان لصوتها»، ويُذكر أن الفنان سيد مكاوي كان قد طلب من سلوى أن تغني بعضاً من ألحانه، لكن جميل العاص رفض ذلك، حيث دار نقاش بين سيد مكاوي وجميل العاص في الحفل الذي أقامته نقابة الفنانين العراقيين في بغداد عام 1987، وبترتيب من وزير الإعلام آنذاك «لطيف نصيّف جاسم»، حيث وصف سيد مكاوي جميل العاص بأنه «دكتاتور» وذلك لاحتكاره صوت الفنانة سلوى لنفسه، وعدم سماحه لأي فنان بتقديم الألحان لها (1) .

قدّم جميل العاص العديد من الحفلات الغنائية بمرافقة زوجته الفنانة سلوى في الأردن والخارج، وحيث كان لهما

مشاركات فنية عالمية مختلفة في بعض المدن الأميركية والأوروبية، ومنها الحفل الفني الكبير الذي أُقيم في مدينة برلين في ألمانيا، بدعوةٍ من المعهد الدولي للموسيقى الفلكلورية.

كما قدّم جميل العاص والفنانة سلوى بعض العروض الفنية في قاعة «راسا» الضخمة في مدينة (أوترخت) في هولندا، وتعددت العروض الفنية التي قدماها معاً في دول عديدة، حتى أنها زادت عن أكثر من ثلاث وأربعين دولة (9).

ويذكر جميل العاص «إن أهم من أدى الأغنية الشعبية الفلكلورية هي المطربة سميرة توفيق بالإضافة إلى المطربة سلوى، وهاتان المطربتان حملتا ألحان جميل العاص بكل صدق وإخلاص وبمنتهى الجودة في الأداء لهذا الفن الأردني الخالص» (الشرقاوي، 2002، ص11).

بالإضافة إلى ذلك، صاغ جميل العاص العديد من الألحان والأغاني لعدد من المسلسلات الدرامية الأردنية بصوت الفنانة سلوى مثل: راس غليص، البيادر، شمس الأغوار، قرية بلا سقوف، الغريبة.

«قدّم جميل العاص الكثير لفن المسرح الغنائي، وهو ما يطلق عليه «الأوبريت» (Operette)، في أجزاء كثيرة من الوطن العربي، وكانت ذروة إنتاجه تتمثل في مسرحية «خالدة»، التي كتبها الشاعر عبدالرحيم عمر، وأخرجها هاني صنوبر، والتي وزع موسيقاها الموسيقي اللبناني «عبدالغني شعبان» (حمام، 2008، ص78).

بالإضافة إلى ذلك، فقد أعادت بعض الفرق الموسيقية العربية والعالمية توزيع بعض الأعمال الموسيقية لجميل العاص، ومنها الفرقة السيمفونية اليابانية التي أعادت صياغة وتوزيع بعض ألحان أغاني جميل العاص المشهورة ومنها: دلعونا، دق المهباش، بين الدوالي، كما قدّم المؤلف والموزع الموسيقي البريطاني «رون جودون» بعض ألحان جميل العاص مع فرقته في لندن بعد إعادة توزيعها، ومن أشهر الموزعين الموسيقيين الذين تعامل معهم: عطيه شرارة، وشعبان أبو السعد، وإلياس فزع(10).

جميل العازف

يعتبر جميل العاص من العازفين المهرة على آلة البزق، والتي كان قد تعلمها لوحده، حيث لفتت انتباهه فأحبها وعشقها، وشارك بها في عدة مهرجانات، محلية ودولية وكرس حياته للارتقاء بها في جميع المحافل الدولية والعربية والمحلية، فقد شارك بالعزف على هذه الآلة في مهرجانات عدة منها: لوس أنجلوس، شيكاغو، أزمير، وفي معظم دول العالم العربي، وقد حاز على العديد من الجوائز والمراكز المتقدمة لإبداعاته على هذه الآلة. (الشرقاوي، 2002، ص7).

ومن الجدير بالذكر أن جميل العاص تعاون مع الموسيقي إلياس فزع في أداء عمل ثنائي لآلة البزق بمصاحبة آلة البيانو (الخطيب، 2009، ص115).

جميل المطرب

يذكر الفنان روحي شاهين «أنّ جميل العاص فنّان خلّاق بكل معنى الكلمة، ويمكن القول إنّ له مدرسةً في الغناء الأردني خاصة به، وقد تتلمذ على يده العديد من الفنانين الأردنيين منذ العام 1959، حيث يعتبر جميل العاص من أوائل الفنانين الأردنيين الذين قادوا الحركة الفنية في الأردن منذ خمسينات القرن الماضي، وقد غنى كبار المطربين العرب والأردنيين من ألحان جميل العاص، وهذا دليل على نجاح مدرسته الفنية، فقد كان جُلّ اهتمامه في ذلك الوقت نجاح العمل الموسيقي وانتشار الأغنية الأردنية في الوطن العربي، وقد نجح في ذلك فجمع حوله عدداً كبيراً من المطربين والموسيقيين، واكتشف عدداً من المطربين، ونجح في تقديمهم للوسط الفني ومنهم: سامي الشايب، إلياس عوالي، عايدة شاهين، رأفت فؤاد، كما

لحّن لعدد من كبار المطربين منهم: فهد بلان، عادل مأمون، محمد ثروت، وديع الصافي».

كما تميز العاص بموهبته الصوتية التي لفتت الأنظار إليه، مما دفعه إلى الغناء في جميع المناسبات التي كانت تقام قبل أن يتفرغ تماماً للتلحين»(11).

جميل الملحّن

تشكلت الحياة الموسيقية لدى جميل العاص بعد انتقال الإذاعة الأردنية من رام الله إلى عمان، فقد كانت محاولات التلحين التي قام بها أثناء عمله في رام الله عبارة عن إعداد أغنيات وبرامج غنائية وغيرها، ولكن بعد نضوج جميل العاص موسيقياً قدّم كثيراً من الألحان المميزة للعديد من الفنانين العرب والأردنيين، وقد امتازت هذه الألحان بالحس المرهف والتجديد، كما لم يقتصر عمله على تقديم الكلمات والألحان للمطربين، بل عمل في مجال التلحين للأعمال الدرامية حيث قدّم عدداً لا بأس به من المونولوجات الفنية من كلماته وألحانه، وكانت تبث في الإذاعة في رام الله وعمان»(12).

وتذكر الفنانة رويدا العاص: أن والدها جميل العاص هو أول من لحّن لها الأغاني والقصائد التي قدمتها، وترى أنه كان يتميز بقدرته على اختيار ما هو مناسب لصوتها وشخصيتها، وبنظرها فإنه ترجم أحاسيسها بلغة الموسيقى، فقد كانت له القدرة على انتقاء الأعمال التي تناسبها من حيث اللحن والكلمة، وقد كان رفيق دربها في مشوارها الفني إلى أن توفاه الله(13).

كما قام جميل العاص بإعداد الموسيقى التصويرية لأكثر لمجموعه من الأفلام، وقد لحن معظم أغاني الأفلام التي شاركت بها الفنانة سميرة توفيق، كما عمل على وضع الموسيقى التصويرية لبعض هذه الأفلام (الشرقاوي، 2002، ص8).

استخدم جميل العاص آلات النفخ الأوركسترالية في عدد من أغانيه، وبخاصة تلك التي خضعت للتوزيع، إلا أن آلات الموسيقى العربية بقيت هي المسيطرة على معظم الأغاني التي لحنها (الشرقاوي، 2002، ص11).

الميزات الفنية لأعمال جميل العاص

لقد كان لجميل العاص أسلوباً فنياً مميزاً جعلت ألحانه تنتشر عبر الوطن العربي لسنوات طويلة، ومن أهم هذه الميزات:

1- استخدامه الجمل اللحنية البسيطة المعتمدة على الجملة الشعبية القصيرة.

2- استخدام الإيقاعات والضروب الموسيقية المتداولة دون تكلف مثل: اللف، والمقسوم، والبلدي.

3- استخدام المقامات المتداولة والشائعة.

4- تطويع بعض الأعمال التراثية في أعماله الموسيقية.

5- إدخال الآلات الموسيقية الأوروبية في أغانية وللأغاني الأردنية بشكل خاص وعام.

6- كثرة الانتقالات اللحنية والمقامية وبخاصة الأغاني الطويلة.

7- يعتبر جميل العاص من أغزر الفنانين الأردنيين عطاءً للألحان، وهو أيضاً من أكثرهم تنوعاً في هذه الألحان.

8- تخلل الكثير من ألحانه المواويل وتقاسيم موزونة خلال الأغنية.

المناصب التي تقلدها جميل العاص

1- «رئيساً لقسم الموسيقى والغناء في الإذاعة الأردنية (1959-1977).

2- مستشاراً موسيقياً في التلفزيون الأردني (1977-1997).

3- عضو جمعية باريس للمؤلفين الموسيقيين، وكانت أعماله تنشر من خلال الجمعية باستمرار.

4- عضو جمعية شباب الأندلس للموسيقى الأندلسية في الرباط»(14).

الشهادات والجوائز التي حصل عليها

نال جميل العاص العديد من الجوائز المحلية والدولية ومن أهمها:

1- في العام 1970 حصل على جائزة العزف على آلة البزق في أزمير – تركيا – وكانت الجائزة عبارة عن تمثال أرتيموس.

2- في العام 1974 حاز على المرتبة الأولى في العزف على آلة البزق في «مهرجان المنستير» في تونس.

3- حاز على شهادة عضوية فخرية في الفرقة الماسية في مصر، والتي كان يقودها الفنان أحمد فؤاد حسن.

4- «في العام 2002 حصل على ميدالية الحسين للتفوق» وهي ميدالية ملكية تمنح للأشخاص المتميزين في مجالات الثقافة والفنون والآداب والعلوم.

5- حصل على شهادة تقدير من الموسيقار محمد عبدالوهاب، يشهد بها للفنان جميل العاص بأنه قد وضع يده على البداية الصحيحة لتطور الموسيقى في بلاده.

6- حاز على وسام الاستقلال من الدرجة الثالثة بتقدير من جلالة المغفور له الملك الحسين بن طلال رحمه الله.

7- كان آخر تكريم لجميل العاص في حياته في العام 2002 في احتفالات عمان عاصمة للثقافة العربية.

8- وتكريماً لمسيرته الفنية أقيمت أمسية خاصة بعد وفاته في شهر أيار عام 2007 بعنوان ليلة مع جميل العاص بمناسبة عيد الاستقلال تخليداً لذكراه.

وفاة جميل العاص

توفي جميل العاص في 22/9/ 2003 بعد حياة حافلة بالأعمال الخالدة التي رفع من خلالها اسم الأردن عالياً في جميع المحافل العالمية على مدى نصف قرن.

الهوامش:

1- مقابلة شخصية مع الآنسة جميلة ابنة جميل العاص.

2- مقابلة شخصية مع الفنان رأفت فؤاد.

3- مقابلة شخصية مع الفنان «محمد وهيب».

4- مقابلة شخصية مع الفنانة «سلوى».

5- مقابلة شخصية مع الفنانة سلوى العاص.

6- مقابلة شخصية مع الفنان «رأفت فؤاد».

7- مقابلة شخصية مع الآنسة جميلة العاص.

8- مقابلة شخصية مع الفنانة سلوى العاص.

9- مقابلة شخصية مع الفنان «محمد وهيب».

10- مقابلة شخصية مع الآنسة جميلة العاص.

11- مقابلة شخصية مع الفنان «روحي شاهين».

12- مقابلة شخصية مع السيد «فائق القبطي».

13- مقابلة شخصية مع الفنانة رويدا العاص.

14- مقابلة شخصية مع الآنسة جميلة العاص.

إلياس فزع.. من رواد الموسيقى والأغنية الأُردنية

أ. د. نبيل الدراس

لم يكن لي بُدّاً من أن أستذكر بكلمات قليلة ذلك الموسيقي والمعلم الذي حباني الحب ومنحني العلم وأضاء لي الطريق لأسير على هداه في مجال الموسيقى، مستذكراً قول الشاعر:

قف للمعلم وفه التبجيلا كاد المعلم أن يكون رسولا

وكانت طالبتي السيدة الفاضلة عبير الخطيب خير المعين في إعداد هذه السطور، إذ ناقشت قبل سنوات رسالة ماجستير بعنوان: دراسة تحليلية في التوزيع الموسيقي لدى إلياس فزع، وتشرفت بالإشراف عليها.

كان للبدايات التي اختطها جيل من الموسيقيين الأردنيين الرواد أمثال: يوسف خاشو، وفؤاد ملص، وإلياس فزع، وعبد الحميد حمام، وغيرهم ممن أتيح لهم الاتصال بالموسيقى الأوروبية وأساليبها أكبر الأثر في تشكيل الفن الموسيقي الأردني، حيث شكلت تلك البدايات «خميرة» النمو لبدء حركة موسيقية ولدت في الستينيات من القرن العشرين، ولعبت دوراً في إثراء الحركة الموسيقية الأردنية في مجالاتها العملية والنظرية، وهذا ما أثر على الإنتاج الموسيقي كماً ونوعاً، فأصبح يتمتع بمستوى لا يقل عن أي نظير له في الوطن العربي. وبعد أن كانت الأغنية الأردنية بسيطة الطابع، فقد تم إثراؤها بما يعزز قوتها التعبيرية من خلال توظيف آلات موسيقية أكثر ثراءً عما كان عليه في الماضي، وبذلك ظهرت صناعة موسيقية أردنية متطورة تواكب التطور الحاصل على الصعيد العالمي وتتماشى مع النهضة العلمية. وكل ذلك لم يمنع دائماً من تغليب هويتها وأصالتها العربية.

الحركة الموسيقية الأردنية، تجربة تستحق أن توضع في المكان المناسب الذي تسعى إليه بين الحركات الموسيقية الأخرى في الوطن العربي. فقد شهد الأردن نهضة موسيقية متطورة، تمثلت في افتتاح المعاهد الموسيقية والمؤسسات، مثل: المدرسة العسكرية للموسيقى في الجيش العربي عام 1954، والمعهد الموسيقي الأردني التابع لوزارة الثقافة عام 1966، وقسم الموسيقى في جامعة اليرموك عام 1982، والمعهد الوطني للموسيقى عام 1986/1985، والأكاديمية الأردنية للموسيقى عام 1990/1989، وقسم الموسيقى في الجامعة الأردنية عام 2004/2003، إضافة إلى الجهود الفردية والمراكز الخاصة. كما وانعكست الحياة الموسيقية في الأردن من خلال عقد الندوات والمؤتمرات والمهرجانات السنوية، مثل: مهرجان أغنية الطفل، ومهرجان الأغنية الأردنية.

سنحاول تسليط الضوء على واحد من الموسيقيين الرواد الذين أرسوا بفنهم بدايات الحركة الموسيقية في الأردن، وهو الموسيقي إلياس فزع، الذي كان له إسهامات متعددة في خدمة الموسيقى الغنائية والآلية في الأردن.

أستاذ جامعي/ باحث ومؤلف موسيقي أردني.



إلياس موسى نقولا فزع، اسمٌ طالما تردد صداه في الساحة الموسيقية الأردنية من خلال نشاطه الموسيقي المتميز وعمله الدؤوب. عرفه المستمع الأردني من خلال إطلالاته الصباحية عبر أثير برنامج إذاعي صباحي كانت تقدمه دار الإذاعة في أوائل سبعينيات القرن الماضي، إذ كان فزع يقدِّم على آلة البيانو مقطوعات شعبية متنوعة عربية أو غربية، أو رحبانيات، أو موسيقى كلاسيكية.

ولد إلياس فزع في مدينة يافا الفلسطينية عام 1934. بدأت صلته بالموسيقى حين التحق بدار الأيتام التابعة لمدرسة دير اللاتين في مدينة القدس القديمة، وهناك ظهر نبوغه الموسيقي على نحو لفت أنظار أساتذته، ومنهم الموسيقي «أوغستين لاما»، الذي يعتبر من أهم مؤسسي النهضة الموسيقية في فلسطين، والذي تتلمذ على يديه العديد من الموسيقيين أمثال: يوسف خاشو، سلفادور عرنيطة، وفؤاد ملص، وغيرهم.

درس فزع الصولفيج الغنائي والإيقاعي والهارموني وآلة البيانو على يد أوغستين لاما، وكذلك سنحت له الفرصة أن يتعلم العزف على آلة الكمان على يد الأستاذ الإيطالي Vinci لمدة ثلاث سنوات، وأثناء دراسته التحق لمدة سبع سنوات بكورال الكنيسة، حيث شارك في الاحتفالات الدينية في كنيسة القيامة، وأبدى اهتماماً بالموسيقى العربية والمقامات، مدفوعاً بحبه الشديد للموسيقى وشغفه بتعلمها. حصل فزع عام 1952 على شهادة «المترك» من كلية تراسانطة في القدس، وعمل بعدها في إذاعة القدس إلى جانب مجموعة من الموسيقيين أمثال: يوسف خاشو، وفؤاد ملص، ويوسف نصري، وعطية شرارة.

في العام 1953 يغادر فزع مدينة القدس، وينتقل إلى عمان ليعمل في دائرة المساحة والأراضي كرسام خرائط لمدة ست سنوات، خلال هذا العمل كان يمارس النشاط الموسيقي،

فينتدب أحياناً للإشراف على الفرقة الموسيقية في دار الإذاعة. وفي العام 1959، وبناءاً على طلب من دار الإذاعة الأردنية للالتحاق في العمل لديها، يقدّم فزع استقالته من دائرة المساحة والأراضي. ونظراً لقلة عدد الرسامين وكثرة الأعمال المطلوبة منهم، تم رفض استقالته، وأوصى من مدير دائرة المساحة بعدم قبوله للعمل في دار الإذاعة في حال الموافقة على استقالته. وبعد محاولات عدة، ولحاجة الإذاعة إلى مؤهلاته، انتقل فزع للعمل في دار الإذاعة ليتولى مهمة الإشراف على الفرع الموسيقي فيها.

دخل فزع دار الإذاعة كعازف على آلتي البيانو والأوكورديون، كما برع في العزف على آلة الكمان، وكان يمتلك مهارة عملية في التوزيع الموسيقي، وعلى معرفة واسعة بإمكانات الآلات التقنية ومجالها الصوتي وطوابعها الموسيقية، فقام بتوزيع العديد من الأعمال الموسيقية الفلكلورية العربية والغربية وأعاد صياغتها، مع تطعيمها بالعناصر الموسيقية الأوروبية. كما تعاون مع الخبير الأميركي Anthony Friman في تطوير الأغنية الشعبية، من خلال تطعيمها بالهارمونية والتوزيع الآلي، علما بأن هذه الأعمال لم تكن تشتمل على ثلاث أرباع الدرجة.

اهتم فزع بالأغاني والمقطوعات المستوحاة من الفلكلور العربي والأوروبي، بالإضافة إلى بعض الأناشيد الوطنية الأردنية، والتي استخدمها كنواة لبناء لحني، يتعامل معه بشكل يتناسب ومتطلباته التعبيرية الجديدة، وشكلت عنده أساساً لخلق نسيج موسيقي، صاغه في إطار من البناء والتوزيع الأوروبي، ليعكس بذلك روح الموسيقى الشعبية، والتي تتلاءم مع اهتمامات الجمهور، وأقرب لأذن المتلقي الذي اعتاد الاستماع لنمط موسيقي عربي بسيط.

وفيما يختص بالألحان الأردنية، فقد وزّع فزع لمجموعة من الموسيقيين الأردنيين الذين عاصروه، أمثال: جميل العاص، وروحي شاهين، وعيسى البلة، وتوفيق النمري، وفهد نجار، وإسماعيل خضر، وسامي الشايب، وعايدة شاهين، ودلال الشمالي، وغيرهم.

قام فزع بتوزيع مجموعة كبيرة من الأعمال الفلوكلورية العربية والغربية التي قدمتها فرقة موسيقية تابعة لمؤسسة الإذاعة كان يطلق عليها «سداسي الدار» أو «أوركسترا الدار»، والتي تكونت من مجموعة الموسيقيين: فؤاد ملص، جليل ركب، عيسى زيادة (كمان)، يوسف نصرة (كونترباص)، جوني ثروة (قانون)، أنطون حجار (ناي)، روحي شاهين (تشيللو)، رامز الزاغة (عود)، سليم الزاغة، وجمال العاص (إيقاع). وكان فزع يرافق الفرقة على البيانو أو الأكورديون، وفي بعض الأحيان كان يتولى مهمة قيادة الأوركسترا. أما في معالجته للأناشيد ذات الطابع الحماسي والعسكري فقد استعان فزع بعازفين من موسيقات القوات المسلحة إلى جانب عازفين من الإذاعة.

تجدر الإشارة إلى أنه وإلى جانب مهارات فزع الأدائية الذي كان على معرفة واسعة بتقنيات الآلات الموسيقية، فقد كان أول من طوّع آلة الأوكورديون لإمكانات الموسيقى العربية في المنطقة العربية، بحيث أصبح بإمكان هذه الآلة أداء المقامات العربية ذات ثلاث أرباع الدرجة.

كذلك طوّر فزع مهاراته في استخدام الأجهزة والأدوات الحديثة، والتي يمكن أن تفيده عملياً، مثل استخدامه لفرقة منها مثل: الأورغ والبيانو وجهاز الإيقاع (Rhythm box)، وأدائه على هذه الآلات في آن واحد معاً، أعمالاً متنوعة بشكل بارع. كما وتميز أسلوبه في الأداء باستخدام السلاسل النغمية بكثرة (Broken Chords). وتوظيفه لهارمونيات الجاز في الأداء، فقد كان قادراً على ارتجال الهارموني بشكل بارع.

كان فزع يضبط آلة البيانو على المقامات العربية ذات الربع تون، ويؤدي عليها أعمالاً موسيقية مصطحبة بالهارموني الغربي، وينتقل من مقام إلى آخر في حركة فنية ارتجالية يطرب لها المستمع، وتتناسب مع الذائقة العامة للجمهور.

يعتبر فزع عضو لجنة مؤسسي رابطة الموسيقيين الأردنيين عام 1980، وعضو نقابة الفنانين الأردنيين منذ تأسيسها عام 1997، ولم يكن لديه مشاركات فنية خارجية تذكر، غير أنه شارك في المؤتمر الرابع للمجمع العربي للموسيقى الذي أقيم في بغداد من 13- 22/ 2/ 1975.

رفد فزع الإذاعة الأردنية في عقدي الستينيات والسبعينيات بالعديد من أغاني الأطفال، كما ساهم أيضاً في تلحين المقدمة الموسيقية ومجموعة كبيرة من أغاني الأطفال التي خصصت لبرنامج قوس قزح، والذي عرضه التلفزيون الأردني في فترة الثمانينات من القرن الماضي.

عُين فزع عام 1966 رئيساً للقسم الموسيقي في دار الإذاعة، وفي العام نفسه انتقل إلى ملاك دائرة الثقافة والفنون ليعمل مدرساً في المعهد الموسيقي التابع لها لتدريس النظريات الموسيقية الغربية والصولفيج الإيقاعي والغنائي. كان المعهد في ذلك الوقت يضم نخبةً من المدرسين أمثال: يوسف نصرة (كونترباص)، رضوان المغربي (موشحات)، هالة نسيبة وهدى شعبان (بيانو)، وعبد الحميد حمام (تاريخ وتحليل الموسيقا). كما سُجّل لفزع نشاطات متعددة إلى جانب عمله الرئيسي، فقد كان يقوم بإعطاء الدروس الخصوصية في الأداء.

تذكر زوجة فزع، بأنه «صادف في إحدى الامتحانات أن أعجب الأساتذة البريطانيون بأداء طلابه وبعلومه الموسيقية الواسعة على الصعيدين العملي والنظري، فمنح درجة الدكتوراه الفخرية في العلوم الموسيقية من كلية لندن للعلوم التطبيقية في 30 حزيران عام 1969».

وبالرغم من عمل فزع في المعهد، إلا أن الإذاعة لم تتخل عن خدماته، فكان ينتدب للعمل فيها كلما دعت الحاجة ليقوم بالإشراف على الفرقة الموسيقية التي اعتبر مرجعاً ومستشاراً فنياً لها في القضايا التي تتطلب حرفية عالية. وبناءً على كتاب وجه من مدير الإذاعة تم اختياره عضواً في اللجنة المكلفة بإجازة الألحان في الإذاعة عام 1974.

في العام 1982 تسلم إلياس فزع رئاسة القسم الموسيقي في المعهد حتى إحالته على التقاعد عام 1984.

في العام 1992 قام فزع بتأسيس «مركز فزع للموسيقى» الكائن في شارع وصفي التل بمدينة عمان، والذي تضمن إضافة إلى قسم المبيعات الموسيقية، قسماً لتدريس الآلات الموسيقية والنظريات، حيث استمر فزع في ممارسة نشاطاته الموسيقية حتى وفاته صباح يوم الأحد الموافق 2008/2/17.

عمل فزع مشرفاً على النشاط الموسيقي في مدارس راهبات الوردية وعمان الأهلية CMS، وفي كلية عمان العربية عام 1983/1982، بالإضافة إلى تأسيسه كورال الجامعة الأردنية عام 1986، والمشاركة في عدة حفلات غنائية. وبناءً على موافقة من وزير الثقافة والإعلام، كان يغادر يوم الجمعة أسبوعياً منذ عام 1983 إلى مدينة القريات السعودية، وذلك لتدريس كريمة الأمير سلطان السديري لمدة أربع سنوات.

كما عمل عازفاً على آلة البيانو في فندق الأردن لمدة عشرين عاماً، وكان يتعاون مع عازف الكونترباص الأرمني «ستراك»:

شارك فزع في توزيع مسرحيات غنائية، مثل أوبريت «آباء وأبناء»، وهو من ألحان توفيق النمري وكلمات عبد الرحيم عمر، والذي قدم في مسرح قصر الثقافة عام 1974 بمشاركة فرقة الإذاعة وفرقة القوات المسلحة بمناسبة الثورة العربية الكبرى، وقد تولى فزع قيادة الأوركسترا.

أما على صعيد الموسيقى التصويرية، فله بذلك مساهمات عديدة، مثل إعداد الموسيقى التصويرية لمسرحيات غنائية للأطفال منها: مسرحية الفأرة الصغيرة، ومسرحية عنتر ونفيسة اللتان قامت بتأليفهما وإخراجهما مارغو ملاتجليان،



وكتب كلمات الأغاني للعملين الشاعر محمد الظاهر، كما قام فزع بتلحين نشيد «وطن واحد»، وهو النشيد المعتمد لدى مهرجان أطفال العرب الذي كان يقام سنوياً في الثمانينات، وله أيضاً أغنية المقدمة الموسيقية «أهلاً بالروضة أهلاً» في برنامج «روضة الصغار» الذي كانت تبثه قناة ART. شارك فزع في المهرجان الأردني الأول لأغنية الطفل عام 1994 بنشيد «علم بلادي» من كلمات كمال رشيد، وفي المهرجان الثاني عام 1995، بأغنية «لبيتنا حديقة» من كلمات عبد الغني شرمان، كما حصل فزع على درع مهرجان نجوم المستقبل الأول برعاية نقابة الفنانين الأردنيين الذي أقيم في فندق القدس الدولي/ عمان عام 1997. كذلك ساهم في تدريب موسيقات القوات المسلحة، وقد نال العديد من الدروع والشهادات تقديراً لإنجازاته الفنية.

وفيما يختص بالألحان الأردنية، فقد وزّع فزع لمجموعة من الموسيقيين الأردنيين الذين عاصروه، أمثال: جميل العاص، وروحي شاهين، وعيسى البلة، وتوفيق النمري، وفهد نجار، واسماعيل خضر، وسامي الشايب، وعايدة شاهين، ودلال الشمالي، وغيرهم.

انطلق فزع في التوزيع من الإمكانات الآلية المتوفرة في فرقة الإذاعة الأردنية، التي عمل بها، والتي تشكلت من الآلات الموسيقية التالية: الناي، القانون، العود، الكمان، التشيللو،

الكونترباص، آلات الإيقاع (الطبلة والدف). هذا وقد دعم فزع الفرقة بآلة الأكورديون (لتدعيم آلة الناي، وسد فراغ آلة الفيولا المفقودة فيها) والبيانو. فكانت الفرقة المتشكلة قادرة على أداء الأعمال التراثية، ذات الطابع الشعبي بشكل خاص، لا سيما وأنها آلات لحنية (باستثناء التشيللو والكونترباص).



وفي مجال آخر من الأعمال الموسيقية الأردنية ذات الطابع الحماسي والعسكري، يدخل فزع آلات النفخ النحاسية (الترومبيت والترمبون والتوبا) والخشبية (الأوبوا والكلارنيت) والتيمباني والصنوج، وأحياناً يتم إدخال القرب. فالآلات النحاسية تمتلك صوتاً بريقاً لامعاً، وهي ذات شخصية مسيطرة عند دمجها مع الآلات في أداء موحد. لذلك كان دورها عند الموزع كخلفيات ذات طابع صوتي خافت، أو كعنصر مكمل للحن الأساسي، بحيث تتضاعف مع بعضها بالأوكتاف، وكثيراً ما أُسند إليها أداء اللوازم الموسيقية بالاشتراك مع آلتي الكلارينيت والأوبوا، مما يضيف للعمل عمقاً دوامياً وبعداً فنياً يتباين مع اللحن الأساسي. لذلك راعى الموزع في تعامله مع النحاسيات استخدام إشارات التظليل، والمؤثرات الصوتية في الأداء الخافت حتى لا يطغى صوت هذه الآلات على اللحن، عدا اللوازم التي تتطلب أداؤها قوة وذلك لإبرازها دون اللحن الرئيس.

الخاتمة:

كان إلياس فزع رجلاً معطاءاً نشيطاً، يعمل ليلاً نهاراً، وفياً للعمل الموسيقي، لا يحب الأضواء، ولا يزاحم الآخرين لتحقيق مكاسب شخصية. وإلى جانب خبرته العملية، كان على درجة كبيرة من الثقافة الموسيقية، وعلى معرفة بأساطين الموسيقى العالمية. عرف فزع بقدرته السمعية العالية على تمييز أدق الأصوات الموسيقية، لذلك برع في تدريس الصولفيج، وكان يحفز طلابه على الاستماع الجيد، والتفاعل مع المفردات البيئية المحيطة في المجال الصوتي ومحاولة معرفة الدرجة النغمية لها. كما كان يدعو طلابه إلى الاهتمام بالفلكلور الأردني والعمل على تطويره، وتطويع النظريات الغربية في خدمته، مع التأكيد على إمكانية الارتقاء بالموسيقى الشعبية والاستفادة من ألحانها. وكان فزع يرسخ المفاهيم الأخلاقية لدى الطلاب، وأن الموسيقى تسمو بالإنسان، وبهذا ترك فزع إرثاً موسيقياً ضخماً، وساهم في إحياء نهضة موسيقية أردنية، وقام برفد الساحة الأردنية بمجموعة من الموسيقيين، أمثال: عامر ماضي، نبيل الشرقاوي، محمد فضل، محمد الهزاع، أحمد مشعل، وغيرهم.

كان فزع من أبرز العاملين في مجال الموسيقى في النصف الثاني من القرن العشرين، حيث جمع بين العزف على الآلات والتدريس والتوزيع والقيادة، وقد ألف فزع مجموعة من الأعمال ذات الطابع الغربي، بالإضافة إلى تلحينه مجموعة كبيرة من أغاني الأطفال، وهو بذلك استطاع أن يسهم في إرساء أسس أضافت للحركة الموسيقية الأردنية إضافات هامة في تلك الفترة التي شهدت نماء الثقافة والنهضة الموسيقية الأردنية المعاصرة.

رائدات أردنيات في الموسيقى

«سلوى العاص وسامية غنوم»

شروق عبدالكريم الدميسي

مقدمة

أثبتت المرأة الأردنية جدارتها في شتى الميادين العلمية والعملية وتبوأت مراكز هامة في الوزارات والمجالس البلدية؛ وعند تحليل هذا الموقف نجد أنه لا يعكس إلا النتيجة الطبيعية المفترضة في أي مجتمع ناهض، ولا يستطيع أي مجتمع يرغب في التقدم أن يستغني عن نصف مجتمعه في هذا البناء.

وأثبتت الإحصائيات الرسمية في الأردن أن نسبة الإناث مقارنة مع نسبة أعداد الذكور من مجموع عدد السكان في الأردن قد بلغ (48.4%)؛ لذلك يجب إتاحة الفرصة للمرأة في بناء مجتمعها جنباً إلى جنب مع الرجل.

وشاركت المرأة الأردنية الرجل في مختلف الميادين ومنها الموسيقية، فلم يعد عمل المرأة في المجال الموسيقي عملاً ثانوياً، بل أصبحت مشاركتها الفعّالة في بناء مجتمعها عملاً واقعاً وفعّالاً؛ فلقد تعلمت الفتاة الأردنية وحصلت على أعلى الشهادات ودخلت ميادين عمل موسيقية مختلفة أثبتت فيها كفاءتها وقدرتها.

وظهرت على الساحة الأردنية محترفات أردنيات في مجال الغناء اللائي كان لهن الأثر الطيب في إرساء قواعد الأغنية الأردنية، مثل الفنانة نوال العجاوي الشهيرة بـ«سلوى»، وظهرت محترفات أردنيات كان لهن بصمة في مجال التوزيع الكورالي مثل السيدة سامية غنوم، والسيدة شيرين أبو خضر، بالإضافة إلى محترفات أردنيات في مجال الغناء الأوبرالي ليس فقط في الأردن وإنما على مستوى العالم مثل الشابة ديما بواب، وأخريات محترفات في مجال العزف أمثال رولا برغوثي ومروة السيد وغيرهن الكثيرات.

نبذة تاريخية

لم تصل المرأة الأردنية إلى هذا المستوى المتقدم في المجال الموسيقي نتيجة للعصور الحديثة التي عاشها الأردن من نهضة في الموسيقى فقط؛ وإنما جاء نتيجة لتطور عمل المرأة في المجال الموسيقي منذ أقدم الحضارات التاريخية إلى الحضارات في العصور الحديثة.

فقد ذكر التاريخ أن أول ظهور للمرأة الموسيقية كان في عصر فجر السلالات الثالث (2500-2350 ق.م) في مدينة

باحثة أردنية/مدرّسة موسيقى.

فارة في العراق وكان اسمها (أين – نام – آزو – شو) وكانت تعزف على آلة بالاك الكالا. (رشيد، 1988).

وقبل حوالي ألفي عام قبل الميلاد اشتهرت المغنية (أورنينا) التي وجد لها تمثالاً كبيراً في مدينة (ماري) وكانت تعمل ضمن الجوقة في المدينة التي تنشر أناشيد الحب وتصاحب المغنيات والمغنين. (الأمير، 1999).

أما أشهر مغنيات الدولة القديمة المصرية كانت (حم رع) والتي كانت رئيسة المغنيات والوصيفات الملكيات إلى جانب رؤساء الأغاني الملكية مثل: سنفرو نفر، ومرى بتاح (صنفاوي، 1985).

وامتدت مشاركة المرأة الموسيقية في العصور التاريخية التي تعاقبت فيما بعد، فمن أشهر موسيقيات العصر الجاهلي جرادتا عاد المشهورتان وتدعيان قعاد وثماد، وهما أقدم قيان العرب اللائي غنين الشعر، ثم هزيلة وعُفيرة.

أما في عصر صدر الإسلام فكانت أشهرهن مريم وهي من أقباط مصر التي أهداها المقوقس الحاكم الفارسي في مصر إلى النبي صلى الله علية وسلم وتزوجها، والثانية سيرين التي كانت تتمتع بصوت شجي وتضرب الطنبور والتي عن طريقها دخل الغناء المصري إلى الجزيرة العربية.

وفي عصر الخلفاء الراشدين اشتهرت المغنية عزة الميلاء التي كانت تمثل فريق العازفين على الآلية العربية القديمة (المعزفة) وكانت تضرب العود وتغني.

أما في الدولة الأموية فقد تميز هذا العصر بنهضة موسيقية واشتهرت المغنية حبّابه والمغنية جميلة.

أما في العصر الذهبي وهو العصر العباسي فمن أشهر النساء الموسيقيات في هذا العصر الأميرة عُليه بنت المهدي التي حظيت بشهرة واسعة لجمال صوتها وألحانها المعبرة عن عاطفتها.

ومن المغنيات المحترفات أيضاً (عُريب) فهي شاعرة صالحة الشعر مليحة الخط والمذهب في الكلام ونهاية في الحسن والجمال والظرف وجودة الضرب، وكانت تعزف على آلة العود، بالإضافة إلى عدد من المغنيات المميزات مثل: شارية، وبذل، ودنانير، وعاتكة بنت شهدة، ولحاظ.

أما دولة بني أمية في الأندلس، فقد أنشأ أول معهد موسيقي في الأندلس على يد الأمير عبدالرحمن الثاني سمي «دار المدنيات» يتم فيه تعليم الفتيات على يد الموسيقي النابغة أبو الحسن علي بن نافع (زرياب) أصول الغناء، وكانت من أشهر النساء الموسيقيات حمدونة وهي بنت زرياب وكانت تلقت بخنساء الأندلس، وولادة بنت المستكفي.

وبالانتقال للعصر الأيوبي المملوكي فقد اشتهرت المطربة (عجيبة) والتي كانت لها مكانة فنية مرموقة، وبرزت (خولي) العوادة التي نبغت بالغناء ومهرت في العزف على آلة العود.

أما مساهمات النساء في العصر العثماني فقد كانت السيدة دلهايت التي عاشت في البلاط في منتصف القرن الثامن عشر الميلادي، والتي امتازت بحسن صوتها وبتأليفها الموسيقي، وهي من أبرز من لحّن القطع المسرحية الكلاسيكية، بالإضافة إلى الملحنة ريفتار، والملحنة ليلى زاس.

ومن الجدير بالذكر أن تشكلت في هذا العصر الفرق العسكرية المكونة من النساء اللائي كنّ يعزفن على الآلات النحاسية والطبول الكبيرة في بلاط الأمراء والخليفة.

العصور الحديثة

شهدت العصور الحديثة تطوراً موسيقياً في مجالات مختلفة، وظهرت مغنيات ومؤلفات موسيقيات أيضاً لا تقل أهميتهن عن العصور السابقة تبوأن مراكز متقدمة في المعاهد والجامعات المتخصصة بتدريس الموسيقى مثل الأستاذة الدكتورة رتيبة الحفني، والأستاذة الدكتورة صافيناز في

مصر، وشهد القسم الأول من القرن التاسع عشر ولادة نهضة موسيقية جديدة، ففي سوريا ظهرت بعض القدود الحلبية والأذكار والموشحات البسيطة.

ومن أشهر مغنيات العصور الحديثة المغنية أم كلثوم في مصر، وسليمة مراد في العراق، وصباح وفيروز في لبنان، ومها الجابري في سوريا التي اشتهرت بغناء القدود الحلبية.

أما في الأردن

شهد الأردن تطوراً ثقافياً وفنياً زمن الخلفاء الراشدين والأمويين والعباسين ويتضح ذلك من خلال الرسوم الجدارية المرسومة لعازفين وراقصين في قصير عمرة.

وكانت مدينة الكرك الواقعة في جنوب الأردن في نهاية القرن الثالث عشر مركزاً ثقافياً وموسيقياً، يظهر ذلك عندما أهدى الملك الناصر داوود إلى الملك العادل ابن الملك الكامل الجواري اللائي يعزفن الجنك، وإن إحدى مغنيات الكرك انتقلت إلى القاهرة حيث عرفت هناك بالكركية، وكان استأثر بها السلطان مظهر حاجي وهام بها وجداً، بالإضافة إلى اتفاق العوادة وسلمى المغنية. (حمام، كتاب غير منشور).

وحكم الأردن الأتراك، ولم يكن هناك تطور في الموسيقى بل اتبع الأتراك الخطوط اللحنية والإيقاعية التي رسمت في العصور العربية السابقة.

وأسست إمارة شرق الأردن على يد الأمير عبدالله بن الحسين في العام 1921، أما الوضع الموسيقي في هذه الفترة فكان يتمثل بالأغاني الشعبية والموسيقى الدينية والصوفية، فنسمع الأغاني البدوية كالسامر والهجيني، ويلمس المستمع إلى الموسيقى الشعبية في الأردن طابعاً خاصاً يتفق وطبيعتها الجميلة ومناظرها الخلابة، فالإيقاع يسيطر غالباً على الجمل الموسيقية، وخاصة في ألحان الدبكات. (حافظ، 1978، ص127).

وكان للملك عبدالله الأول الفضل في إرساء قواعد النهضة الحديثة للأردن، ففي عهده تأسست الفرق الموسيقية للجيش العربي، ودار الإذاعة في رام الله.

وحافظ الملك الحسين بن طلال (1951-1999)، على استقرار المملكة من الحروب وتهيئة الجو المناسب للنهضة الاقتصادية والثقافية، ففي عهده أنشأت الحكومة مؤسسات موسيقية مثل دار الإذاعة والتلفزيون في عمان، ومعهد الموسيقى، وفرقة الرقص الشعبي، وأنشأت وزارة التربية قسماً لتأهيل المعلمين موسيقياً في معهد المعلمين في عمان.

وأنشئت عام 1981 في جامعة اليرموك دائرة الفنون الجميلة لتدرس جميع الفنون وعلى رأسها الموسيقى، وأنشأت رابطة الموسيقيين التي أصبحت الآن نقابة الفنانين.

وبعد وفاة الملك حسين تولى القيادة الملك عبدالله الثاني بن الحسين عام 1999، ودعم الملك عبدالله الحركة الفنية والموسيقية بإطلاق مهرجان الأغنية الأردنية، وجائزة الملك عبدالله الثاني للإبداع الموسيقي التي تبرع بها جلالته شخصياً لعام 2001. (حمام، عبدالحميد، ص37).

وأول مطربة غنت في الإذاعة الأردنية في رام الله عام 1948 هي: حنى غطاس، ومن أشهر أغانيها (على ضفافك يا أردن)، ثم توالت المطربات الأردنيات اللائي غنين عبر أثير الإذاعة الأردنية ومن أشهرهن الفنانة نوال العجاوي الشهيرة بـ(سلوى)، ثم توالت على الإذاعة عدد من الفنانات والمطربات أمثال غادة محمود، من أشهر أغانيها (عمان هلالك طالع فوق الجبال)، التي غنتها بالمشاركة مع زوجها صبري محمود على شكل (دويتو)، والمطربة سهام الصفدي ومن أشهر أغانيها أغنية (يمى طل وحياني ولوح بالبندقية)، والمطربة هالة هادي التي غنت (على وادي الهوى)، والفنانة منى حداد من أشهر

أغانيها (نظرة عينة هالشايب)، وظهرت أيضاً الفنانة حنان منصور ولها أغنية (أسمر يا مدلل)، والفنانة سهير الضوي، والمطربة مريم فخري، ونهاد فتوح التي غنت (أبي فلاح من إربد)، ثم الطفلة ناهد بركات الشهيرة بنهاوند وأختها عبير بركات اللتان اشتركتا بفرقة كورال الأطفال، ثم المطربة رويدا العاص ومن أشهر أغانيها (أردنية أنا) ثم رويدا الطزلية، وتغريد الأعرج، ثم سهير عودة، وسميرة بقطش الشهيرة بسميرة العسلي، ثم ظهرت شابات أردنيات من أمثال زين عوض، وأمل شبلي، وغادة عباسي، وروز الور، ونانسي بيترو، وديانا كرزون، وغيرهن.

رائدات اردنيات في المجال الموسيقي

أولاً: في مجال الغناء الشعبي الأردني

من الفنانات الأردنيات اللاتي كانت لهن بصمة مميزة على الأغنية الأردنية الفنانة نوال عبدالرحيم أحمد العجاوي الشهيرة بالفنانة سلوى من مواليد جنين/ فلسطين المحتلة، تاريخ الولادة: 1948/8/14، وهي أرملة الفنان جميل العاص (عازف بزق) ورئيس سابق لقسم الموسيقي في مؤسسة الإذاعة والتلفزيون.



كانت سلوى تعيش في جنين مع عائلتها وتدرس في مدرسة جنين الثانوية للبنات، وكانت تشارك في حفلات المدرسة والمناسبات المختلفة بتشجيع من إدارة المدرسة والمعلمات لحسن صوتها وشخصيتها القوية المتميزة، ورشحتها مديرة المدرسة للمشاركة في برنامج ركن الهواة في الإذاعة الأردنية لعام 1959، وأرسلت رسالة إلى البرنامج تخبرهم بوجود موهبة متميزة في جنين اسمها نوال العجاوي التي لم يتجاوز عمرها (13) سنة بعد، وبعد (10) أيام تم استدعاء الفتاة نوال للمشاركة في هذا البرنامج، إلا أنّ والدها لم يوافق على ذلك، ولكنّ مديرة المدرسة والمعلمات لعبن دوراً كبيراً وشاقاً في التأثير على رأي الوالد وإقناعه، فاصطحبها إلى الإذاعة للمشاركة في البرنامج وغنت أغنية الفنانة اللبنانية صباح «دخل عيونك حاكينا»، حيث لاقت نجاحاً كبيراً ثم عادت إلى مدرستها في جنين، شاءت الأقدار أن استدعيت الفتاة نوال مرة أخرى من الإذاعة، وأيضاً رفض الأب ذلك، تجمعت المديرة والمعلمات في إقناعه، وهكذا جاءت الفتاة نوال إلى الإذاعة مرة أخرى ولاقت اهتماماً كبيراً، وغنت للفنانة المصرية نجاة الصغيرة أغنية «عطشان يا أسمراني محبة»، وعند سماع مدير الإذاعة والتلفزيون عبد المنعم الرفاعي هذه الأغنية بصوت نوال عرض عليها وظيفة بعقد رسمي بالإذاعة الأردنية، ولكن والد نوال رفض هذا العرض وعاد إلى جنين ليتشاور مع أهله، وطبعاً رفض الأهل ذلك؛ ثم وافق الأب بعد ذلك، ورجع معها إلى عمان ووقعت عقداً مع الإذاعة الأردنية براتب (13) ديناراً في الشهر، أدى ذلك إلى مقاطعة العشيرة في جنين لأسرة نوال بسبب عملها بالإذاعة الأردنية والتي لقبت فيما بعد باسم الفنانة «سلوى» وكان من جراء هذه المقاطعة التي لاقتها سلوى وعائلتها الكثير من الضغوطات النفسية المنعكسة سلباً عليها؛ فقد كانت تتعرض للإهانة المستمرة من والدها ويصل الأمر أحياناً إلى الضرب المبرح عند غناء أي أغنية عاطفية أو أغنية (دويتو) مع الفنان (يوسف رضوان) في ذلك الوقت، واستمر هذا الضغط على الفنانة سلوى رغم

المعاملة الجيدة التي كانت تتلقاها والرعاية من الأسر الأردنية ؛كأسرة المرحوم هزاع المجالي وحرمه السيدة سمحة أم أمجد المجالي التي كانت ترعى سلوى باختيارها الملابس المناسبة لها وترتيب مظهرها من شعر ومكياج وأمور أخرى؛ لاقت سلوى في تلك المرحلة كل العناية والرعاية، حتى إن باص الإذاعة كان يقلّها من منزلها في الأشرفية إلى الإذاعة ويعود بها عند الانتهاء من تسجيل الأغاني الخاصة بها. وارتفع راتب الفنانة سلوى إلى (30) ديناراً ثم إلى 45 ديناراً في سنة 1978.

أحبها رئيس القسم الموسيقي الفنان جميل العاص، فبعث بجاهة لخطبتها من والدها ولكنه رفض ذلك، وخاف الوالد من الإشاعات التي دارت عن جميل العاص وسلوى وعاد بها إلى جنين وحرمها من الغناء في الإذاعة الأردنية عندما أصبحت في عمر 18 سنة مما اضطر الفنانة سلوى إلى الاستقالة من الإذاعة بعد ما حققت شهرة كبيرة من خلال أغانيها الشعبية الأردنية التي كان معظمها من نظم الشيخ رشيد زيد الكيلاني وألحان جميل العاص، حتى إنّ المغفور له الملك حسين طلبها لإحياء عرس الشيخ مبارك الصباح أمير دولة الكويت على حرمه السيدة سعاد الصباح لأغانيها المميزة وصوتها القوي المتمكن، ولكن عادت بعد ذلك إلى جنين مع والدها وجميع أفراد عائلتها الذين سبق وجاءوا للاستقرار معها في عمان.

ولم تستطع الفنانة سلوى الابتعاد عن الفن، فبعثت برسالة إلى مدير إذاعة الكويت لرغبتها بالعمل في الإذاعة الكويتية، وتحققت رغبتها بموافقة مدير الإذاعة الكويتية، وأرسل لها العقد وتذاكر الطائرة وأصبحت تعمل في الإذاعة منذ العام 1963وحتى العام 1967، واصطحبت معها عائلتها حيث حصل والدها وإخوتها أيضاً على عمل هناك.

وقررت سلوى العودة إلى عمان في العام 1967 نظراً للأوضاع السياسية غير المستقرة في عمان حيث طلبها أحد المسؤولين في الإذاعة لغناء الأغاني الوطنية الحماسية لتقوية معنويات الشعب الأردني والوقوف مع الأردن في هذه المحنة، فوافقت سلوى على الرجوع إلى عمان، وأنهت عقدها مع إذاعة الكويت وعادت لوحدها.

وبعد أسبوع أغلقت الحدود بسبب الأوضاع السياسية القلقة في المنطقة، وبالأخص في لبنان، واضطرت سلوى للزواج من الفنان جميل العاص دون موافقة الأهل بتاريخ 1967/6/15، وأدى هذا الزواج إلى غضب أهل سلوى، ولكن بعد قدومهم إلى عمان أحسن الفنان جميل العاص استقبالهم وباركوا هذا الزواج.

أنجبت الفنانة سلوى خمسة أولاد وابنة واحدة، وعادت للعمل في الإذاعة الأردنية مع زوجها جميل العاص، وشاركت بعدة حفلات أردنية وعربية وعالمية، فأحيت أمسيات في ألمانيا، وأميركا (لوس أنجلوس)، ولندن.

وقدّم لها الملك حسين رحمه الله مكرمة ملكية بمعالجة والدها ووالدتها على نفقة الديوان الملكي، وأمر بتدريس ابنها الأكبر «طارق»، وابنتها الكبرى «موهبة» على نفقة الديوان الملكي أيضاً. توفيت أمها في العام 1991 بعد حرب الخليج عشية عيد الأضحى، الأمر الذي أثر على الفنانة سلوى تأثيراً كبيراً وخصوصاً دفنها في الكويت وعدم التمكن من دفنها في عمان أو جنين، ولا تعرف سلوى لحد الآن مكان قبرها، وبعد سنتين توفي الوالد بعد معاناة طويلة من المرض. استمرت سلوى بالعمل في الإذاعة الأردنية حتى تم الاستغناء عن مطربين ومطربات كثر، فتركت سلوى الإذاعة الأردنية في العام 1978، وأخذت مكافأة نهاية الخدمة مبلغ (800) دينار أردني دفعته لتعليم أبنائها الصغار.

ومرض زوجها جميل العاص بمرض السكر، وساءت حالته، وتوفي ولم يترك لها سوى بيت في ضاحية الحسين تعيش فيه هي وأبناؤها. ولا تعمل سلوى الآن، بل تستغل أي فرصة لتسجل أغنية جديدة أو الغناء في حفل تكريم، أو المشاركة ضيفة شرف في برنامج تلفزيوني، وتعمل سلوى الآن على كتابة سيرة

حياتها الفنية في الأردن وتسعى لنشرها على شكل كتاب في المستقبل القريب.

تطمح سلوى بحياة كريمة لها ولأولادها بتوفير راتب شهري لها يعيلها ويعيل عائلتها من نقابة الفنانين أو مؤسسة الضمان الاجتماعي، وتتمنى أن تعيش في بيت صغير له حديقة صغيرة تزرع فيها الورود وتمضي فيه الباقي من حياتها.

أمد الله في عمر فناننا المحبوبة والأم الحنونة نوال (سلوى)(1).



الفنانة سلوى وزوجها جميل العاص



الفنانة سلوى العاص في منزلها

ثانياً: في مجال التوزيع الكورالي

أبدعت المرأة الأردنية في مجال التوزيع الكورالي للجوقات الغنائية، ومن أشهرهن السيدة سامية أبو خضر الشهيرة بالسيدة سامية غنوم، من مواليد يافا/ فلسطين بتاريخ 1944، وهي متزوجة وأم لأربع بنات.



السيدة سامية غنوم

بدأت بدراسة البيانو من عمر 9 سنوات على يد المعلمة الآنسة ناديا خوري في عمان، وتلقت دراستها الثانوية في عمان، ثم التحقت بالكلية الملكية للموسيقى في لندن لدراسة الموسيقى العليا تخصص تدريس البيانو والكورال، وتخرجت في العام 1964 وحصلت على شهادة الزمالة البريطانية (A.R.CM) في تخصص تعليم البيانو، والمرافقة على البيانو (Piano Accompaniment) والغناء كمادة مرافقة.

تزوجت في العام 1964 من السيد شارل غنوم ورزقت بأربع بنات هن لين، حنان، مها، رشا؛ وعاشت في بداية حياتها في الكويت حتى العام 1973، مارست خلالها تدريس البيانو، وإعطاء حصص الموسيقى في مدارس «الجميل» و«التفوق»، ثم عادت إلى عمان وبدأت بتعليم البيانو عام 1974 واستمرت حتى العام 1995، وقد عملت معلمة تربية موسيقية في مدارس مختلفة ولأعمار مختلفة في الكويت وذلك ما بين عامي (1975 – 1988).

بدأت الاهتمام بتأسيس جوقات للأطفال في عمان، ففي العام 1974 أسست جوقة المدرسة الأهلية للبنات وجوقة خريجات المدرسة الأهلية للبنات عام 2001. وما زالت تقودهما إلى هذا اليوم، وأسست جوقة المدرسة الوطنية الأرثوذكسية ما بين عامي (1981-1992)، وكذلك جوقة مدرسة عمان الوطنية بين عامي (1993 – 1995)، كما أسست جوقة الصغار في المعهد الوطني للموسيقى عام 1993.

اشتركت هذه الجوقات في أعمال مشتركة بقيادتها وتدريبها، منها المسرحية الغنائية «طفل السلام» عام (1992) في مهرجان المحبة والمشاركة بالمسرحية نفسها في مهرجان جرش عام 1995 بمرافقة أوركسترا المعهد الوطني، وهي مسرحية غنائية ضمت تجمعاً لنحو مائتين وخمسين طفلاً من جميع أنحاء العالم، ومن جميع مناطق المملكة، وكان الكورال يتألف من (187) فرداً، أما الباقي فكان من الممثلين والراقصين بالإضافة إلى مصممي الديكور والمسرحيين.

ساهمت سامية غنوم في تأسيس جوقة الشابات المسيحية عام 1980 بالاشتراك مع السيد كريم بواب والمغنية تانيا ناصر وهي مغنية سوبرانو محترفة في الجوقة.

وما زالت سامية تدرب هذه الجوقة وتحيي حفلات سنوية لأعياد الميلاد ومناسبات عديدة أخرى للآن.

ساهمت غنوم في تدعيم المعهد الوطني للموسيقى عام 1986، إذ دَرّست فيه مادة القراءة الموسيقية، وقامت بالمرافقة على البيانو للدروس الجماعية، وتدريب جوقة الصغار في المعهد في الفترة (1994– 2000) على أغاني مهرجان أغنية الطفل.

وتم اختيارها عام 1994 وحتى عام 2000 من قبل وزارة الثقافة لتكون عضواً في لجنة تحكيم الأغاني الأردنية المشاركة في مهرجان أغنية الطفل بجميع دوراته، كما قامت أيضاً بتدريب الجوقة على أغاني المهرجانات الخمسة المتتالية، وقد تم تكريمها من قبل وزارة الثقافة في العام 1995، وحصلت على درع التقدير للعطاء المتميز مع الأطفال في حقل الموسيقى والغناء.

شاركت في غناء منفرد مع جوقة جمعية الشابات المسيحية في حفلاتها المختلفة منذ العام 1980، وكذلك مرافقة الجوقة على البيانو في قسم من هذه الحفلات.

رافقت على البيانو مغنية السوبرانو تانيا ناصر في حفل «إنعاش الأسرة» في المسرح الملكي عام 1987، وغنت غناء مزدوجاً (Duetto) مع تانيا ناصر كذلك في حفل أقامته اليونسكو في باريس في يوم التضامن مع الشعب الفلسطيني عام 1990.

ساهمت سامية غنوم في تأسيس مجموعة اسمها (Amman Performers For Voice) حيث قامت بأداء غناء منفرد ورافقت على البيانو المغنية لكسي حدادين، وإيديث بلبيسي، والعازفة نهاد كاتبة، وقامت بأداء حفلتين موسيقيتين في مركز هيا الثقافي في عمان في العامين (1980 و1981).

في العام 2002 قامت جوقة المدرسة الأهلية للبنات بقيادة سامية غنوم بتقديم برنامج مشترك مع جوقة ألمانية مدرسية اسمها ثانوية هلموت (Helmots Gymnasium) في مدينة كارل سرو في ألمانيا. وأدى النجاح الباهر للبرنامج إلى دعوة جوقة المدرسة لزيارة ألمانيا في تموز عام 2004 لإقامة عدة حفلات غنائية مشتركة، مما شجع تبادل الحوار بين الحضارتين، وكان ذلك برعاية معهد غوتة وتنسيق السيد هيلموت بيركهارد والذي كان أستاذاً في المعهد الوطني للموسيقى.

وفي تموز عام 2007، تم دعوة جوقة المدرسة الأهلية للبنات للمشاركة مع جوقة مدرسة ميلموتس في أعمال عربية مشتركة، وكان لهذا التبادل الأثر الكبير في نفوس جوقة المدرسة والجوقات والمستمعين الألمان.

طموحات الفنانة سامية

أخذ قسط من الراحة بعد ثلاثين سنة من العمل الشاق في تدريب الجوقات والتوزيع الكورالي(2).

المصادر والمراجع:

– الأسد، ناصر الدين، القيان والغناء في العصر الجاهلي، دار المعارف، مصر، الطبعة الأولى والثانية، 1968.

– الأمير، سالم حسين، الموسيقا والغناء في بلاد الرافدين، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، الطبعة الأولى، 1999.

– البقلي، محمد قنديل، الطرب في العصر المملوكي: الغناء، الرقص، الموسيقا، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب، 1984.

– حمام، عبدالحميد، الحياة الموسيقية في الأردن في ثمانين عاماً 1921-2001، عمان، المكتبة الوطنية، وزارة الثقافة، 2008.

– رشيد، صبحي، أنور، مدخل إلى دار الغناء العربي، دار العلاء، 2000.

– شخاترة، حسين، المرأة الأردنية حقائق وأرقام، عمان، الأردن، المكتبة الوطنية، الطبعة الثانية، 1992.

– فارمر، هنري جورج، تاريخ الموسيقا العربية حتى القرن الثالث عشر الميلادي، بيروت، دار مكتبة الحياة، 1992.

الهوامش:

1- المقابلة الشخصية مع الفنانة سلوى في منزلها بتاريخ 2007/4/10 الساعة العاشرة صباحاً وتم التقاط الصور الفوتوغرافية من قبل الباحثة أثناء المقابلة مع الفنانة.

2- المقابلة الشخصية في منزل الفنانة سامية غنوم بتاريخ 2007/6/9 الساعة العاشرة صباحاً.



الفنان عامر ماضي... حياته وأعماله

صخر حتر *

يُعدّ كل شيء في عامر ماضي فريداً في بابه، فحياته أشبه ما تكون بقصة مثيرة للخيال، إنها تعبق برائحة البدايات والتقدم على البدايات، مجاوزة البدايات، بدايات المكان الذي كان يشكّل هناك في عمان باتجاه التقدم والتطور، بدايات الزمان، الزمان الذي كان ينبض بإيقاع الحياة، يبشر بحياة أخرى مختلفة.



تحرك عامر ماضي في منعطف التحولات، تحولات المكان والزمان، تحولات الوعي والثقافة العامة، تحولات الانتقال إلى مرحلة أكثر تقدماً، أكثر حياة، وعاش في أسرة كانت تعي المنعطفات فدفعت بابنها تجاه المستقبل، انعطفت به تجاه التطور لا النكوص إلى الخلف، وكان أن صار قطباً بارزاً من أقطاب الحركة الموسيقية في الأردن، قطباً لامعاً فجّر عبقرية الموسيقى التي ضبطت أعماقه منذ نعومة أظفاره في تلك الأسرة التي احتضنته، والبيت حيث مكانه الأول، مكانه العمّاني.

مرحلة البدايات

جمعت أسرة عامر ماضي بين الأصالة والحداثة، عراقة الأصل والوعي المتطور، فقد قطن جده العقبة، هناك في الجنوب: جنوب الأصالة والأصل، ولم يكن شخصاً عادياً، فقد كان قاضياً عشائرياً بارزاً ومعروفاً، حيث تردد اسمه في الكثير من الكتب التي تحكي سيرة الأصول، وتاريخ البلاد، ومنها كتاب «الأوابد» لـ«روكس بن زايد العزيزي»، وما ذاك إلا لأنّ له بصمة واضحة ومميزة، حيث كان يوصف بأنه قاضٍ (قرم): أي قاضٍ متمكن حصيف، فلا يكفي القاضي أن يكون عدلاً عدولاً، إنما الأهم أن يكون قادراً على إحقاق الحقوق وإجراء العدل وتنفيذه، وهذا ما كان يتصف به الجد الذي وصف بالقرمية، وهذا البروز والتميز للجد يواصل لتميز الابن والحفيد، فتلك عائلة لا ترتضي إلا أن تترك بصمة واضحة في كتاب التاريخ.

حفلت حياة الوالد بالعطاء والمغامرة، وهو من مواليد أواخر العقد الأول من القرن العشرين، والذي توفي في العام 1984، نشأ الوالد في كنف الجد القاضي العشائري، وتطلّع لأن يكون كأبيه فريداً مشاركاً في صنع التاريخ، وكان له ذلك، حيث بدأ حياته في العمل مع الجيش الإنجليزي كمأمور إشارة، ولا شك أن هذا العمل يشكّل مفارقة كبيرة، فهو ابن لقاضٍ عشائري تشرّب القيم والمبادئ العروبية الأصيلة ذات الصبغة البدوية المحافظة، ومع ذلك تجده ينفتح على الحضارة، على التكنولوجيا التي هي أبعد ما تكون عن البيئة التي نشأ فيها، فأتاح له هذا العمل الاطلاع على ثقافة أخرى دون أن يتخلى

* عازف عود ومؤلف موسيقي أردني.

عن ثقافته الأصولية، وأن يتفتح وعيه أكثر، كما مكنه من إحراز الخبرة العملية في مجال الاتصالات التكنولوجية. بالإضافة إلى هذا كله كان عمله مع الجيش الإنجليزي يقتضي منه التنقل من مكان إلى آخر، وبذلك يكون قد اطلع على المجتمعات المحلية في الأردن جميعاً وشاركها، الأمر الذي وسّع من مداركه وأفق تفكيره وتفاعله مع الآخرين، لأن يقوم بدور فاعل في التطور. واستقر به المقام في عمان ليعمل في مؤسسة البريد الأردني. وكانت لديه الرغبة لإحداث تغيير إيجابي في هذه المؤسسة وتطويرها والمساهمة في هذا التطوير. وكان لخبرته العملية أثر جعله يوقد هذا التغيير، حيث أسّس قسم التلغراف في هذه المؤسسة. وأتاح له هذا العمل فرصة التواصل مع السيد الأول في البلاد، الأمير عبد الله المؤسس، حيث كان يتلقى البرقيات ويقوم بتوصيلها، وعند تلقيه للبرقيات الخاصة الواردة للقصور الملكية كان يبلّغها للقصور هاتفياً، وعندما يستدعي الأمر والضرورة كان يسلّمها شخصياً للأمير عبد الله. وكان لهذه الصلة له بالأمير أثر كبير في حياته، أثر سيرسم ملامح مستقبله، إذ وقع في غرام فتاة شركسية الأصل، واسمها (خيرية عمر فخري تيف). والتي بادلته هذه المشاعر النبيلة، وعندما أراد تتويج هذا الحب بالزواج، والوصول إلى النهاية السعيدة، اعترضتهما القيود الاجتماعية، ورفض والدها أن يزوج ابنته شخصاً غير شركسي. لكن الحب كان أقوى من كل القيود، فاعتزم العاشق تخطي العقبات، وما كان أمامه إلا أن يأخذها «خطيفة»، ويعقد قرانها خارج رضا أهلها، وقد قبلت هي بهذا التحدي وأن تضحي بكل شيء في سبيل البقاء إلى جوار حبيبها ومشاركته حياته، وإتمام مسيرة العمر ومشواره سوية.

وحين عقدا العزم على تنفيذ ما قرراه، لجأ العاشقان إلى القصر، واحتميا بأمير البلاد، الذي قدّم لهما بدوره كل العون وبارك خطوتهما. وإزاء ذلك قرّر أن يعقد قرانهما في القصر، بل وأصرّ إلا أن يكون شاهداً، فكان الأمير عبد الله الشاهد الأول على عقد القران الذي جرى عام (1939)، ومن شأن ذلك أن يوفر لهما الحماية التامة والضمانة للاستمرار في الزواج، وأن لا يلجأ الأهل إلى التهديد والضغوطات على ابنتهم. وحسب هذه العائلة أنها نشأت وتكوّنت بإرادة أمير البلاد وحمايته، وهذا فخر لهم جميعا(1).

ولا شك أن مغامرة الأب والأم وعشقهما الذي تكلل بنجاح باهر أن يترك أثره في نفوس الأبناء، وأن يكون أساساً في تشكيل وعيهم ووجدانهم بأنّ الحب هو البداية، الحب بداية الأشياء، بداية الحياة، الحب بذرة كانوا هم أجمل ثمارها.

وبهذا، فإن الأسرة كانت سليلة مزيج فريد من نوعه، الأب بأصوليته العروبية العشائرية وانفتاحه الحضاري والثقافي، والأم الشركسية ذات الثقافة الخاصة الخصوصية. وقد كان لهذا التمازج الحضاري بين الأب والأم تأثير على عامر ماضي، في إبراز موهبته.

سكن الوالدان في جبل القلعة حي القيسية حيث ولد كافة الأبناء، أكرم، وأحمد، ووهيب، ووليد، ومحاسن، ومالك، وأخيراً عامر ماضي الذي ولد عام 1952 في هذا البيت. وانتقلت الأسرة إلى جبل الحسين، ومن ثم إلى جبل التاج. واستقر بهم المقام أخيراً في بيت غير مستأجر عام 1962، وذلك في بيتهم الواقع في شارع الهاشمي (شارع الملك عبد الله)، القريب من المدرج الروماني وسط العاصمة.

كان لذاكرة المكان وإيقاعاته أثر في ذاكرة طفولة عامر ماضي، إذ ساعدت على تشكيل وعيه وإدراكه للأشياء والأصوات، حتى أصبحت رموزاً تحتل مساحة كبيرة من روحه ووجدانه. وكان لسكن عامر ماضي في جبل التاج تحديداً، الأثر الأعمق في إدراكه السمعي للموسيقى وضبط أعماقه على إيقاعاتها. إنها ليالي جبل التاج الهادئة المؤنسة التي كان يتخللها عزف على الكمان لأحد جيرانه. وهذا ما ساعد على توقُّد مشاعره وألهب قلبه ليتلمس في أعماقه هذه الموهبة الدفينة، بحبه للموسيقى ولذة الاستماع إليها.

أما إقامتهم في شارع الهاشمي فقد كان لها بالغ الأثر في متابعة النشاطات الموسيقية من شتى الأصقاع والبلدان، مما أعطاه سعة في الثقافة الموسيقية شرقيها وغربيها، وتدربت أذنه على التذوق أكثر وتعمقت في نفسه لذة الموسيقى.

لم تكن الأسرة بتركيبها الفريد بعيدة عن التأثير في شحذ موهبته واستخراجها من مكامنها، فقد كان الأب يجيد عزف العود، ولا تخلو مناسبة للعائلة إلا ويشارك بها في العزف على هذه الآلة. أما الأم الشركسية، فكانت تعزف آلة الأكورديون. ويمكن اعتبارها عازفة محترفة على الصعيد الشعبي، حيث كانت تغطي بعزفها كل احتياجات «الفانتازية» الشعبية الشركسية.

في تلك الفترة، لم يكن للموسيقى شأن كبير وانتشار واسع كما هي الحال اليوم مع تطور نظم الاتصالات والثورة التكنولوجية، لكنها كانت موجودة وجودها الحي المباشر في حياة الناس.

يقول عامر ماضي إنّ الموسيقى «كانت متواجدة في حياة الأردنيين حية وحيوية، إذ لا تكاد تمر مناسبة إلا والعود رفيقها وأساس إحيائها، وإن لم يكن ثمة عود، فكان التصفيق والغناء (مقابلة بتاريخ 2007/7/7). وكان الناس يهتمون بوجود أحد يغني ويعزف الألحان، خاصةً لدى العائلات الميسورة، ممن لديهم القدرة على دفع أجور الفنانين، ويذكر في هذا الإطار الفنان (أبو إدريس الحلاق) واسمه محمد درويش الخليلي. وكان في هذه الفترة كذلك، ما يسمى «الجناكي»، ومفردها «الجنكية»وهي التي تحيي أعراس السيدات بمصاحبة عازفين من المكفوفين، ومن أهمهن (سميحة) و(كفى)». (ماضي، مقابلة شخصية، 2007/7/7).

جعلت هذه الأجواء عامر ماضي يتذوق الموسيقى كاستجابة شعورية وجدانية، أثرت على جميع حواسه التي أشبعت بتشرب الموسيقى كتجربة واقعية معاشة من تفاصيل حياته اليومية، فصارت خبرة إنسانية وجمالية، دوّن فيها الفكر الخالص والنشاط الحياتي. وكانت الموسيقى خلفية المشهد دائماً، حتى صارت له كالبيت لساكنيه، فدخل عالمها بالحب، وتلمس آفاقها الغنية حتى صارت بيته، وصار بيتها، دون أن يعلم في تلك الآونة هذا الدفين في أعماقه، موهبته التي كانت تعمل في داخله وتوجّه سمعه وقلبه وروحه، دون أن يعيها، ودون أن تتكشف له أو يكشف هو عنها، ولكنها كانت تتشكل وتتطور. ومهما يكن من أمر، فإن أذن عامر ماضي لم تصقل بتشجيع أهله أو بتوجيههم، وإنما صقلت بالعيش اليومي، فحياة هذه الأسرة كانت كلها موسيقى، أبوه عازف العود وأمه عازفة الأكورديون، هذا بالإضافة إلى تأثيرات الأمكنة وتواجد الموسيقى فيها حية حيوية.

وعلى الرغم من اكتمال حقل الأذن وضبط الأعماق موسيقياً، لم يكشف النقاب عن الموهبة، ولم يكتشفها صاحبها ولا المحيطون به، إلا أنها كشفت بالصدفة، هذه الصدفة التي كان لا يمكن لها أن تكون إلا في عائلة كعائلة عامر ماضي. فقد مال أخوه مالك للعزف، إلا أن والده لم يكن يشجع الفكرة ولم يتحمس كثيراً لها، وذلك بسبب رفض المجتمع لها، وإنقاص المجتمع من قيمة الموسيقى، فقد كان الناس ينظرون إلى الموسيقى نظرة دونية تقلل من احترامهم للفرد الذي يعمل بها، بل لا يحترمونه، ويعتبرونه حالة شاذة عن المجتمع وسويته، وما شاء الوالد لابنه مالك أن ينظر الناس إليه هذه النظرة، ولكنه رغم ذلك، وهو المتفتح المنفتح على الحضارة بحكم عمله منذ البداية، وبحكم زوجته ذات الأصول الشركسية، لم يمانع في أن يتعلم مالك العزف، ولم يقف في طريقه عقبة. فكان عزف مالك على العود هو الصدفة التي واجهت عامر ماضي بحقيقة موهبته الموسيقية العالية، فعندما كان يعزف مالك أمامه تأخذ عامر ماضي الموسيقى التي يسمعها بأذنه المدرّبة المصقولة، فيصحّح الأخطاء الموسيقية التي يرتكبها مالك ويخفق بها، وهي أخطاء تتصل باستخدام الأصابع، والتعامل النغمي والإيقاعي مع الألحان، كان يصحّح أخطاء أخيه بالفطرة وكأنه عازف محترف.

وبعد أن لامس عامر الموسيقى في داخله، بدأ بالعزف والدندنة، وبمرور الوقت انتظم بالدراسة لتعلم العزف على العود في العام 1968 على يد الأستاذ عبد الكريم عوض، الذي كان يعمل في المركز الوطني (وهو مركز ثقافي يقع بالقرب من دخلة سينما عمان ويدرّس الموسيقى والطباعة وغيرها)، فدرس عليه العزف على العود وكذلك النوتة، والتي اكتشف فيما بعد أنها نوتة تركية.

أما المدرسة فلم يكن لها أي دور ولا تأثير في مسيرة حياته الموسيقية، بل على العكس من ذلك، كان لها دور سلبي إذ لم يكن يجرؤ على الإعلان عن موهبته والإفصاح عن تعلقه بالموسيقى وطموحه فيها، وذلك لما قد يجره مثل هذا الإفصاح من الانتقاص من منزلته وقيمته الشخصية بحسب النظرة السائدة في المجتمع.

مرحلة الدراسة

رأى عامر ماضي أنه لن يكون ذا شأن وتأثير إلا بالجمع بين الموهبة الفطرية وبين العلم الذي لا بدّ سيوسّع مداركه وثقافته الموسيقية، وسيمنهجها لتوضع بالاتجاه الصحيح لها، الاتجاه الذي يطمح إليه، ويتوق إلى إنجازه. التجأ إلى الدراسة، إذ لم يكن من البداية يطمح بالشهرة، قدر ما يطمح إلى البناء والارتقاء بالموسيقى الأردنية.



التحق عامر ماضي في المعهد الموسيقي الأردني عام 1972، وعلى الرغم من أنه بدأ طالب عود على عبد الكريم عوض، إلا أنه اتجه إلى آلة التشيللو على يد المرحوم يوسف نصرة، وكان المعهد يضم في هيئته التعليمية آنذاك أمثال يوسف نصرة- تشيللو وكونترباص، إلياس فزع- نظريات وقراءة موسيقية، أنطوان حجار - نظريات الموسيقى العربية، رضوان المغربي- موشحات، عبد الحميد حمام- تحليل وتاريخ الموسيقى، هالة نسيبة- بيانو، فؤاد ملص- كمان، وفي الحقيقة كان لهذه النخبة المتميزة من المدرسين كبير الأثر في تمكين البدايات الموسيقية الأكاديمية لدى عامر ماضي وغيره من زملاء الدراسة في المعهد آنذاك مثل: علي أبو خضرة، مالك ماضي، نبيل الدرّاس، نبيل الشرقاوي، نصري خالد، محمد هزّاع، موسى أبو تجيدة، محمد فضل.

اعتزم عامر ماضي إكمال دراسته للموسيقى هو وأخوه مالك ماضي، فالتحقا بالمعهد العالي للموسيقى العربية- أكاديمية الفنون في القاهرة، ومرة أخرى يطل وجه والدهما الذي كان له أثر بالغ في نجاح ابنه ومواصلة مسيرته الفنية، فيظهر شخصاً مثقفاً سابقاً لأبناء جيله بانفتاحه الفكري والثقافي، وعلى الرغم من قسوة التقاليد الاجتماعية، يسمح لاثنين من أبنائه بالسفر إلى القاهرة لدراسة الموسيقى، وكان فخوراً بما أنجزاه غير ملتفت لتقوّلات المجتمع التي تصل حد إلصاق العار.

في السنة الأولى من انتظامه الدراسة في المعهد العالي للموسيقى العربية في القاهرة حصل على الدبلوم الموسيقي (ثانوية موسيقية)، ثم ثابر أربع سنوات وحصل على درجة البكالوريوس في الموسيقى اختصاص آلة التشيللو وبتقدير ممتاز، وقد تخرج عام 1979، شكلت له هذه الفترة فرصة التعرف إلى الموسيقيين الكبار في القاهرة، كما أتاحت له المجال للتعرف عن كثب على الموسيقى العربية وأهم الأعمال والعروض الموسيقية والفنية، ويقول عامر ماضي جازماً إنه

ولم يكن ثمة طالب مصري أو عربي شاهد مسرحيات أكثر مني، وذلك بسبب حبي للمسرح والموسيقى، ومما ساعدني على ذلك أن أسعار التذاكر كانت تشجيعية لطلبة المعاهد الفنية».

وخلال فترة الدراسة، سواء في الأردن أو في القاهرة، واصل عامر ماضي إبداعاته في التلحين، فقد تفتحت موهبته في التلحين مبكراً جداً، حيث بدأت بعد شهر واحد من التزامه الدراسة على عبد الكريم عوض في تعلم العزف على العود، فقام بتلحين أغنية من مقام الهزام، ونوتها بنفسه وطلب إلى أستاذه عبد الكريم عوض أن يعزف النوتة للتأكد من أنها صحيحة للكتابة، فكانت كذلك بالفعل، فتثبت محاولته الأولى في التلحين مقدرته وموهبته العالية، من حيث كانت مبكرة جداً في الظهور عملياً وبشكل سليم وبنجاح منقطع النظير، وواصل بعدها محاولات التلحين التي كشفت عن إبداعية باهرة.

وكما بدأ مبكراً بالتلحين بدأ مبكراً بالتوجه إلى الموسيقى الدرامية وأول إنجاز له في هذا الصدد كان بمشاركته في مسرح الواصفية، حيث قدم لوحة غنائية (يا حاملة الجرة) في مسرحية لفؤاد الشوملي، وذلك في عام 1971.



كما لحّن عامر ماضي خلال دراسته في القاهرة، العديد من الأغاني لكثير من المطربين الأردنيين المعروفين أمثال: إسماعيل خضر، فهد نجار، صبري محمود، سهام الصفدي، فؤاد حجازي، وغيرهم، شكّل هو ومجموعة من زملائه (سامي خوري-عود، حسن الفقير-ناي، الياس عوالي-قانون، أنطون شمعون- كمان، محمود هنا- رق، عامر ماضي- تشيللو) فرقة أوتار عمان الموسيقية، وفي إحدى إجازات الصيف عمل ماضي على الموسيقى الدرامية لمسرحية (الفرافير)، من إخراج فتحي عبد الرحمن، أحد زملائه الذين كانوا يدرسون معه في القاهرة.



وعندما رأى في نفسه ميلاً للموسيقى الدرامية، واصل متابعة المسرح والموسيقى المسرحية، وتشكلت لديه صداقات مع المسرحيين، وهكذا فإن هذا الاهتمام والمتابعة الدؤوب لكل ما يعرض على المسارح، وعلاقاته بالدارسين للمسرح والدراما أسهمت في تكوين حصيلة ثقافية ومعرفية شكلت الخميرة اللازمة للانطلاق باتجاه الموسيقى الدرامية.

مرحلة العمل والإنتاج

بعد تخرجه من القاهرة، عاد عامر ماضي إلى الوطن وعمل في إذاعة المملكة الأردنية الهاشمية لمدة أربعة عشر شهراً، أعد خلال هذه الفترة موسيقى لمسلسل «أميرة سجلماسة» الإذاعي من تأليف سليمان المشيني وإخراج موسى عمار، وبعد ذلك

ترك العمل في الإذاعة ليتفرغ للعمل الخاص من تلحين وتدريس وإدارة لمؤسسة أضواء الفن، التي حل بها شريكاً لصالح السقاف، وواصل في الثمانينات إعداد الموسيقى الدرامية للمسلسلات الإذاعية، ومنها مسلسل كان يؤرخ لـ(أبو خليل القباني)، وكان ينجز كل عام عملين أو ثلاثة أعمال على مدار خمس سنوات، إلى أن توقف منتج هذه المسلسلات (إحسان عماشة- استوديوهات الأراضي المقدسة)، كما أنه لحّن الكثير من إشارات مسلسلات الأطفال: (سنبل، زيكو العجيب، دكان الألعاب، مكارم الأخلاق).

أما أول عمل تلفزيوني له فكان (فيروز والعقد) والذي كانت إشارته (عذّب الجمال قلبي) اشتهرت كأغنية تغنى بها الناس وحفظوها، ثم توالت بعد ذلك أعمال كثيرة.



إضافةً إلى إنجازاته ودورها الفاعل في تطوير الموسيقى في الأردن، كان لعامر ماضي طموحات أخرى في إطار نشاط الحركة الموسيقية الأردنية، فقد ساهم في تأسيس رابطة الموسيقيين الأردنيين عام (1980)، التي تم انتخابه رئيساً لها على مدى دورتين متتاليتين، كانت الرابطة فيهما نموذجاً يحتذى به للنشاطات الموسيقية المختلفة والتي تكللت بتأسيس فرقة النغم العربي، التي قدمت الكثير من الأعمال الجادة والهامة والتي شكلت بادرة مهمة ومتميزة لإحياء التراث الموسيقي العربي، وفرقة أوركسترا الصغار التي لاقت إقبالاً جماهيرياً غير متوقع من الكبار والصغار، وكان لعامر ماضي دور مهم في تشكيل نواة أول أوركسترا أردنية في قسم الموسيقى بجامعة اليرموك، والتي قدمت أول حفل لها في الحادي عشر من أيار عام 1984 على المسرح الرئيسي في المركز الثقافي الملكي، ومن الجدير بالذكر أن عامر ماضي عمل مدرساً لآلة التشيللو في جامعة اليرموك وفي المعهد الوطني للموسيقى.

حين برز عامر ماضي في التلحين الغنائي والدرامي وأثبت جدارة في عمله مع رابطة الموسيقيين الأردنيين، لم يكن بعيداً عن أعين مؤسسة أضواء الفن المسرحية التي استقطبته، فأسس فيها فرعاً تربوياً هو (مركز دار الفن)، وأطلق على خطها المسرحي بعد فترة اسم (مسرح الفوانيس).



كان مسرح الفوانيس مما يناسب طموحات عامر ماضي في الارتقاء بالوعي والثقافة الموسيقية، إذ تعتبر الموسيقى والغناء عنصراً أساسياً من عناصر العمل المسرحي في مسرح الفوانيس وهو يعدُّها محطة هامة في مسيرته الفنية، إذ قال: «إنها تجربة مميزة تحقق ذاتي الفنية على أكمل وجه».

وقد اتخذت أسرة مسرح الفوانيس منذ بداية مسيرتها

نهجاً خاصاً بها، اعتمد على حقيقة أن المسرح هو أبو الفنون، وبالتالي فإن جمع الموسيقى، والشعر، والفنون التشكيلية والرقص والغناء والأزياء، واستخدام الوسائل السمعية والبصرية الحديثة، يمثل استخدام جميع وسائل التعبير بطريقة فنية جمالية(2).

قدّم مسرح الفوانيس عدة مسرحيات كانت الموسيقى أساسية في نسيجها، ولذا كان دور عامر ماضي أساسياً في هذه المسرحيات؛ حيث أعدّ موسيقاها ولحّن أغانيها، وإنّ جزءاً غير يسير من نجاح هذه المسرحيات أو فشلها لا بد وأن يلقى على عاتقه.

مع نهاية القرن العشرين وحتى رحيله عن هذه الدنيا بتاريخ 2009/1/16، استقرّ الأمر بعامر ماضي للعمل الخاص في مجال الإنتاج الفني، وكان ما يزال حريصاً على تأليف أعمال في القوالب الموسيقية العربية التقليدية الآلية والغنائية، على سبيل المثال، كتاب السماعيات واللونجات، والقرص المدمج «منمنمات عمّانية» الذي ضم مجموعة من الموشحات.

الهوامش:

1- مقابلة شفوية مع عامر ماضي.

2- الخطيب، إبراهيم فلاق: صوت الشعب 1984/4/7.



فارس عوض الإنسان والفنان

◄ **الفنان روحي شاهين**

نبذة عن حياة الفنان فارس عوض

ولد فارس عوض في قرية مليح بلواء مادبا في العام (1956) وحيداً لوالديه، لذلك كان والداه دائماً يسعيان لزواجه مبكراً من أجل أن يريا أولاده. تزوّج فارس عوض إرضاءً لوالديه، وبعد ثماني سنوات من زواجه انفصل عن زوجته وذلك بعد أن أنجب ولدين هما ثامر، وعامر.

بعد ذلك تفرّغ فارس عوض للدراسة والفن؛ فحصل على شهادة التوجيهي وهو على رأس عمله في مؤسسة الإذاعة والتلفزيون الأردنية، ثم التحق بالجامعة الأردنية لإيمانه بأن الفنان يجب أن يكون مثقفاً.

هذا وقد لقي الفنان فارس عوض التشجيع والدعم من مدير الإذاعة، ومن رئيسه المباشر آنذاك؛ أي رئيس القسم الموسيقي، وكانت النتيجة أنْ حصل في العام (1985) على شهادة البكالوريوس في إدارة الأعمال.

وفيما يتعلق ببدايات فارس عوض الفنية؛ فقد شكّل برنامج (هواة وراء الميكروفون) الذي أُعد في محطة التلفزيون الأردني في العام (1977) أول ظهور له، إذْ كان البرنامج من إعداد السيد طه الهباهبة وغازي المجالي، وقد لقي البرنامج استحسان من الجمهور مما شجعه على الاستمرار في المسيرة الفنية.

في أثناء ذلك، جاء فارس عوض للإذاعة وقدّم طلب للعمل في القسم الموسيقي الذي كان يرأسه في ذلك الوقت الفنان جميل العاص، وبعد أن أجري له الفحص اللازم تم رفضه، وأبلغ بأن يعاود مراجعة القسم الموسيقي بعد خمس سنوات. آنذاك كنتُ عازفاً بالفرقة الموسيقية في الإذاعة، وقد كانت عندي القناعة بأن هذا الشخص؛ أي فارس عوض يمتلك صوتاً جميلاً ومميزاً وله مستقبل.

بعد فترة وجيزة شاءت الظروف بأن أتعين رئيساً للقسم الموسيقي خلفاً للفنان جميل العاص. وبعد بضعة أيام من تعيني رئيساً للقسم الموسيقي، أجريت اتصالاً هاتفياً مع فارس عوض وطلبت منه الحضور إلى الإذاعة الأردنية، وأجريت له تجربه صوتيه وعرضتها على المدير العام للإذاعة الذ كان حينها الأستاذ نصوح المجالي، فلاقت تلك التجربة الاستحسان والقبول لديه، وقال لي إن هذا صوت جميل ومميز وله مستقبل. وعلى أثرها تم تعينه في القسم الموسيقي للإذاعة الأردنية كمردِّد مع الكورس، كي يأخذ من خبرتهم الطويلة في مجال غناء الموسيقى العربية، فقد كان الكورس في تلك الفترات يعتبر مدرسة يتعلم منها كل فنان في بداية طريقه الفني.

كان دخول فارس عوض للإذاعة الأردنية بمثابة انطلاقته الفعلية، فقد استطاع من خلالها تسجيل أغاني خاصة به. وجديرٌ بالذكر، أن أغنية (لولا الآمر لله) كانت أول لحن خاص يُعطى له، وهي من كلمات الشاعر رياض زيادات وألحان روحي شاهين، وقد أبدع فارس عوض بأداء هذه الأغنية وأحبّه الجمهور، ومن هنا، بدأ المشوار الفني لفارس عوض؛ فبعد

◄ فنان أردني وملحّن.

نجاحه في أول لحن بدأنا معاً نبحث عن الجديد وعن النصوص المناسبة للون فارس عوض، فولدت الأغنية الثانية وهي بعنوان (الليل والنجمات) التي لاحظت من خلالها مدى التطور والتقدم في صوته وأدائه. وتحضرني هنا حادثة لطيفة وطريفة من قبل معدّي البرامج في الإذاعة إذ كانوا يتسابقون دوماً على إذاعة أغنياته ضمن برامجهم اليومية المنوعة؛ وهذا بحد ذاته يعتبر نجاحاً آخر لفارس عوض.

بدأ الملحّنون الأردنيون، بعد قناعتهم بنجاح هذا الصوت المميز، يعدّون له الألحان، ومنهم نذكر الدكتور إميل حداد الذي لحّن له أغنية (عمّان) وهي من كلمات علي عبيد الساعي، وقد لاقت هذه الأغنية نجاحاً كبيراً. كذلك، لحّن له الفنان توفيق النمري، والفنان محمد الأدهم، والفنان كرامة حداد.

وبعد أن امتلك رصيداً جيداً من الأغاني الناجحة، شارك في الحفل الكبير الذي أقامته فرقة عالية للفنون الشعبية في قصر الثقافة، وقد أبدع في هذا الحفل ونال إعجاب كل المسؤولين الموجودين، فعرضوا عليه أن ينضمّ إلى فرقة عالية للفنون الشعبية، عندها وافق على هذا العرض الذي اعتُبر نقلة نوعيّة في مشواره الفني، إذ أصبح عضواً في الفرقة وأخذ يرافقها في جميع رحلاتها إلى مختلف دول العالم.

وقد أثبت فارس عوض وجوده مع فرقة عالية للفنون الشعبية كفنان قدير ومتمكّن، فقد استطاع نشر الأغنيه الأردنية في جميع البلدان التي سافر إليها. وأثناء وجوده في باريس مع فرقة عاليه للفنون الشعبية بمناسبة افتتاح مكتب لها هناك؛ أعجب بصوته الكثير من الأشخاص، فعرض عليه العمل في أحد الأماكن هناك. وفي أثناء تواجده في باريس تعرّف على الفنانة الكبيرة (عليا التونسية)، ومن خلال لقاءاته معها عرضت عليه بأن يتزوج ابنة أختها فوافق على ذلك، وبعد انتهائه من العمل في باريس جاء إلى عمان بصحبة الفنانه (عليا) على أمل الذهاب معها إلى تونس من أجل إتمام مراسم الزواج الذي كان مشروعاً لم يكتمل.

محطات مضيئة في حياة فارس عوض

كان فارس عوض شعلة من العطاء المتواصل يُغني في الليل ويدرس في الصباح، ثم يذهب للعمل في الإذاعة دون كلل أو ملل؛ كان طموحاً لأبعد الحدود.

كان محباً لأصحابه، وفياً صادقاً، غير مجامل خاصة فيما يتعلق بالعمل الفني، كان متواضعاً خجولاً، وكريم النفس، يتعامل مع الجميع بروح متواضعة مما أكسبه محبة جميع زملائه في القسم الموسيقي وخارجه.

حرص فارس عوض جداً على اختيار النص الجيد واللحن الجميل الذي يتناسب وإمكانات صوته، حتى يحافظ على ما وصل إليه من سمعة فنية جيدة، فقد كان مؤمناً بالكيف وليس بالكم، وكان يناقش كاتب النص ببعض الجمل حتى يتوصل إلى النص الجيد الذي يُرضي طموحه، كذلك كان يعمل مع الملحن ليضمن في النهاية ولادة أغنية متكاملة وجميلة. وقد تعامل مع عدد من الكتاب والملحنين، وهنا أذكر بعض من أغانيه الناجحة والجميلة: أغنية (كله من الله يا حبيبي) و أغنية (يا عيني شقر الجدايل) وأغنية (مرعيه يا لبنت مرعيه) وأغنية (علىواه أنا من جرش) وأغنية (أبيعك يا منى عيني). ويُذكر أن جميع هذه الأغنيات من ألحان روحي شاهين.

كذلك كان للدكتور إميل حداد نصيباً في العمل معه، وذلك بتلحين أغنية ناجحة وجميلة وهي بعنوان (بعيدك يا باني الأردن) التي كانت من كلمات الشاعر سليمان المشيني. كما لحّن له الفنان سمير بغدادي أغنية (حبحبني ع الخدين) وهي أغنية جميلة أيضاً.

وأخذ فارس عوض، بعد ذلك، يبحث عن ألحان جديدة، فذهب إلى دمشق وتعرّف على بعض الملحنين المعروفين مثل الفنان (راشد الشيخ)، فأخذ منه لحن أغنية (حبيبه يا ريحانه) التي قام بتسجيلها في دمشق، وبعد ذلك رجع إلى وطنه الأم.

اشترك فارس عوض في مهرجان الأغنية الوطنية في بغداد وكان ذلك في العام (1981) وغنى مع الفنانة سهام الصفدي أغنيه (راعي الشماغ الأحمر) التي كانت من كلمات الشاعر نايف أبو عبيد وألحان الفنان روحي شاهين، وقد نالت هذه الأغنية إعجاب الجماهير وحازت على الجائزة الأولى بالمهرجان.

وفي العام (1984) سافر فارس إلى الجزائر مع الفرقة الموسيقية التابعة لمؤسسة الإذاعة والتلفزيون الأردنية وعدد من المطربين الأردنيين للمشاركة في أعياد الجزائر الوطنية، وقد حقق من خلالها نجاحاً باهراً. ثم عاد إلى الوطن ليسافر مرة أخرى للبحرين مع فرقة عاليه للفنون الشعبية لإقامة عدد من الحفلات بمناسبة الأعياد الوطنية.

من جانب آخر، أود الإشارة إلى قصة طريفة جرت أثناء قيامنا بتسجيل أغنية (أبيعك يا منى عيني): كان النص الغنائي بحوزتي منذ أربع سنوات، وصدفة جاء فارس لزيارتي في المنزل مساءاً، وعندما قرأ النص وسمع اللحن أعجب به كثيرا، نصاً ولحناً، وأصرّ على أن يقوم بتسجيل الأغنية في اليوم الثاني. وعليه، أجريت الاتصالات اللازمة مع الموسيقي سمير بغدادي صاحب ستوديو خاص، وطلبت منه حجز الاستوديو لتسجيل الأغنية بأسرع وقت ممكن، وبإصرار لافت من فارس عوض، وكأنه كان يسابق الزمن... وفعلاً، حُجز الاستوديو في اليوم التالي مساءً، وذهبنا معاً للاستوديو حيث استغرق تسجيل الأغنية حتى ساعات متأخرة من الليل، وبعد جهد وتعب سُجّلت الأغنية تسجيلاً جيداً وموفقاً كما أراد فارس، ففرح فرحاً شديداً بهذا الإنجاز الكبير، وفي صباح اليوم التالي من تسجيل الأغنية الذي صادف يوم الخميس تاريخ (18 -9-1986) جاء فارس إلى الإذاعة باكراً، على غير عادته، وطلب مني أن أجمع الفنانين في الاستوديو من أجل سماع الأغنية، وكان حينها فرحاً جداً. وبناءً على رغبة فارس، اجتمع جميع الزملاء الفنانيين وسمعوا الأغنية معه، وقاموا بتهنئته على هذه النقلة النوعية في أدائه المميز وحلاوة اللحن الجميل، فرد فارس قائلاً لهم: «شكراً لكم جميعاً، ولتعلموا أن هذه الأغنية الجميلة سوف ترفع فارس عوض من الأرض إلى السماء». وبعد أن خرج فارس من الأستوديو فرحاً ومستعجلاً، سألته عن سبب استعجاله هذا، قال لي: «أريد زيارة قريب لي في مستشفى البشير قبل صلاة الظهر»، وقبل خروجه من باب الإذاعه التقى مع زميل صحفي كان قد حصل بينهما سابقاً مشادة كلاميه، فسلّم فارس على زميله الصحفي وطلب منه أن يسامحه وقبّله من رأسه، وخرج من الإذاعة وركب سيارته الجديدة فرحاً؛ حيث كان القدر ينتظره عند مثلث تربة أم الحيران إثر حادث مؤسف مع سائق سيارة كبيرة كان مسرعاً، فأودى بحياة الفنان الشاب فارس عوض، وأسدل الستار عن هذا الفنان المعطاء المحبوب لدى الجماهير.

وعند إعلان خبر وفاته في مؤسسة الإذاعة والتلفزيون عمّ الحزن على محبي فارس عوض، فقد كانت الصدمة قوية ومفاجئة لهم، وتجمّع أحباب فارس في باحة مستشفى البشير لإلقاء النظرة الأخيرة عليه، وشُيّع جثمانه إلى مثواه الأخير في قرية مليح قضاء مادبا.

وبهذه الكلمات نعى روحي شاهين فارس عوض:

«يا قرة العين... يا رفيق الدرب... يا فارس الغالي... رحلت عنا مثل نور الشمس حين تخبو بالنهار... مثل قمر عزّ عليه أن يضيء ليله... نعم يا فارس... فيوم ميلادك هو يوم رحيلك... إن رحيلك يعني الفراق الأبديّ الذي لا أطيقه... ولا أحتمله... ربما رحلت عن الجميع... ولكنك باقٍ معي بصوتك العذب الرنان... باقٍ بابتسامتك الرقيقة... فأنت لم تودّعني... ولم أودّعك... لذا ستبقى يا فارس (الفنان والإنسان)... وستظل ذكراك أبداً طالما هناك صوتك يغرّد ويشدو معبّراً عن بداية مسيرتنا الفنية... التي لم ولن تنتهي مهما طال الزمن أو قصر».

روائي أردني يرى أن التابوهات «مشكلة معقّدة في مجتمعاتنا»

د.نعمان أبو عيشة:

منعوا «واميفاء» خشية أن تكون مذكرات شخصية!

حاوره : جعفر العقيلي



د. نعمان ابو عيشة

تسجل رواية «واميفاء» التي صدرت لنعمان أبو عيشة ريادةً تاريخية -بمعنى ما- ضمن المدونة السردية في الأردن، إذ صدرت سنة 1957 عن مكتبة دار الحياة ببيروت في وقت كان صاحبُها فيه ما يزال على مقاعد الدراسة الثانوية، ثم توالت طبعات الرواية في بيروت وبغداد، دون أن تحظى باهتمام في الأردن الذي اضطلعت أماكنُ فيه بدور البطولة فيها، لأسباب تتعلق بالبنية الاجتماعية القائمة على العشائرية، وعين الرقيب التي لا ترحم!

وكان د.خالد الكركي وضعَ هذه الرواية من بين الروايات الريادية في التجربة الأدبية الأردنية (1948-1966) كما جاء في كتابه «الرواية في الأردن».

في ذلك الوقت، وقت صدور الرواية، لم يكن أبو عيشة قد تجاوز السابعة عشرة من عمره، لكن تجربته القاسية في الطفولة واليفاعة سارعت في إنضاج وعيه وخبرته في الحياة، إذ شهد في صغره الحرب واللجوء والتشرد والاقتلاع، وعانى مواقف حفرت عميقاً في ذاكرته: ومنها وقوفه ليلة بكاملها على الدور للحصول على «تنكة» ماء في بيت لحم.

كاتب أردني.

حمل أبو عيشة حلمه بنشر مخطوطة روايته، متجهاً إلى دار عويدات للنشر في بيروت، وبعدما جرى تقييمها قال له صاحب الدار أحمد عويدات إن الرواية تبشّر بموهبة واعدة وقلم شاب يُنتظر منه الكثير.

وقد تعرّضت الرواية، التي تناولت موضوعاً يعدّ من التابوهات الاجتماعية، إلى مضايقات، وأدت إل نقل صاحبها –التلميذ– من مدرسة الكرك إلى مدرسة السلط الثانوية. ويقول أبو عيشة وهو يتأمل ما مرّ به من أحداث عقب إصدار روايته اليتيمة، إن التابوهات في مجتمع كمجتمعنا مشكلة شائكة ومعقّدة، ورغم ذلك فإن الكتابة فيها وعنها ليس بعيب أو حرام. مؤكداً أن ثمة مشكلات اجتماعية يجب علينا حلها في النهاية لنصل إلى سلام اجتماعي على صعيد الفرد والعائلة والمجتمع.

جديرٌ بالذكر أن الموقف الضدّي من الرواية، تَشكّلَ بوحي من العبارة الأخيرة فيها، التي بان فيها أن البطل هو نفسه الكاتب، نظراً لانكشاف اسمه «نعمان» على لسان «هيفاء» وهي تلفظ أنفاسها الأخيرة. وهذا ما «زاد الطينَ بُلّة» وأعطى إيحاءً بأن النص عبارة عن مذكرات شخصية واقعية.

تستعين هذه الرواية الطليعية، بنصوص مؤثرة لمصطفى صادق الرافعي، وهو ما يشير إلى الوعي المبكر عند أبو عيشة بأهمية العتبات والتناص في المدونة الروائية، تاركاً لكل قارئ حرية استكشاف النص من زاوية نظره الخاصة. لذا كان لجوؤه إلى عبارات للرافعي، كفيلاً بالتعبير عن تصورات غير محدودة، والانفتاح على تأويلات بلا نهاية.

إلى جانب ذلك، تقدّم الرواية صورة عن مجتمع عمّان الآخذ بالنشوء في تلك الفترة، إذ كانت تنحصر جغرافياً بين السيل والدوار الثالث، و«كان معظم سكانها من أبناء عائلات عربية أصيلة، ينأون بالنفس عن فعل الرذائل، ويتحلّون بالأخلاق العربية الأصيلة».

في هذا الحوار، يعود بنا الروائي نعمان أبو عيشة إلى تلك الفترة، ويحدثنا عن تفاصيل تجربته في هذه الرواية:

تحظى روايتك «واهيفاء» بريادة تاريخية نسبياً في إطار المنجز السردي بالأردن، إذ صدرت في العام 1957. ماذا تعني هذه الريادة لك؟

– الريادة في مجال ما، تعني السبق أو الامتياز في عمل ما من الأعمال الأدبية أو الحياتية. ويسرني أن يتم تصنيف «واهيفاء» وفق هذا المنظور. والحق أنني لم أكن أعلم أن هذا التصنيف ينطبقُ على روايتي إلا عندما قام الناقد د.خالد الكركي في كتابه «الراوية في الأردن» بوضع روايتي من بين الروايات الريادية في حقل تجارب القصة الطويلة، في سنوات بداية التجربة الأدبية الأردنية (1948-1966).

يفاجأ القارئ أنك أنجزت الرواية وأنت لم تبلغ السابعة عشرة من عمرك، في وقت يرى فيه النقاد أن الرواية تتطلب دربة ونضوجاً وخبرة حياتية قبل كتابتها، وهو ما قد تفتقر إليه تجربة شخص في سن اليفاعة. ما تقييمك لهذه التجربة المبكرة في حياتك، وأين تضعها وأنت تتأملها الآن؟

– أُفاجأ أنا أيضاً أنني قد حاولت فنجحت! ولكن لا تنسَ أنني كنت آنذاك في حقبة من الزمن كأنها حلبة للسباق. كان النضوج الشبابي في قمّته، ولا غرو أن نرى الكاتبة الفرنسية «فرانسواز ساغان» تحدثت زلزالاً في الأوساط الأدبية العالمية بروايتها «صباح الخير أيها الحزن» في سنة 1954، وبروايتها التي دقّت عصر البوهيمية «ابتسامة ما» في سنة 1956، وقصتها المدوّية «هل تحبين برامز؟» في سنة 1959. أعتقد أن شهرة «ساغان» في ذلك الحين تعود إلى يفاعتها أكثر من استنادها لنصوصها الروائية.

وكان أن كتبتُ «واهيفاء»، فأحدثت الرواية «فرقعة» صغيرة، ثم وميضاً قبل أن تختفي..

لا تنسَ أيضاً أن مؤلفةً شابة مثل «ساغان»، كانت واحدة من أطفال الحرب، كما كانت حالتي أيضاً، إذ شهدتُ في صِغَري الحرب واللجوء والتشرد والاقتلاع من منابت الطفولة، وهنالك مشاهد تُطبع في الذاكرة ولا تغادرها؛ منها أن تقف طفلاً ليلةً بكاملها على الدور للحصول على «تنكة» ماء في بيت لحم. لا شك أن هذه التجربة قد أنضجت الوعي وأمدّت الصراع من أجل البقاء بما يُشبه القوى الخفيّة، إن لم يكن جسمانياً ففكرياً. وهذا ما حدث لي ومعي!

رغم أنك كنتَ في مقتبل العمر أثناء إنجاز الرواية، إلا أن تمكّناً من أدوات السرد وتقنياته بدا واضحاً في عملك، فما منابع تكوينك اللغوي والمعرفي في تلك الفترة، ماذا كنت تقرأ، أو بمن تأثرت؟

– أن تتمكّن من عمل أيّ شيء يعود أولاً إلى طبيعة التربية التي عشتَها، فلم أولَد وفي فمي ملعقة من ذهب. كانت أياماً عصيبة ولا مكان فيها للّهو أو اللّعب. اكتشفتُ أول ما اكتشفتُ ميولي الأدبية على يدي أستاذ متمكّن من اللغة العربية وأساليب التدريس الحديثة، بل وقد كان من السهل بتوجيه من ذلك الأستاذ الفاضل (الدكتور خليل الكركي) الحصول على بعض الكتب، وكانت هناك مكتبة على طريق المدرسة أستعير الكتب والروايات منها، فأسرح بخيالي وأفكّر: ألا يمكن إنتاج عمل روائي مثل تلك الروايات التي أقرؤها؟!

كنت مغرماً بروايات آرنست همنجواي، مثل «الشيخ والبحر»، و«لمن تُقرع الأجراس»، و«ثم تشرق الشمس».. أعجبني في أسلوبه السردي قِصَرُ الجُمَل، وتقديم الفكرة باختصار وبأقل الكلمات.. أعجبني أيضاً بناؤه الروائي القائم على شخص واحد أو عدد قليل من الشخوص. كنت وما زلت أشعر بالملل من التكرار والإجهاد في لملمة شخوص الرواية كما هي الحال في رواية «حرب وسلام». كنت مولعاً بتشيخوف وتصوير المواقف بالجُمَل أو بالشعر المنثور.. أتذوق الشعر، ولكن لم يكن لديّ الاستعداد لحفظ البحور الشعرية. لم أترك رواية عربية تصل إلى يدي إلا وقرأتها، وكنت أحياناً أعيد قراءة مؤلفات المنفلوطي، ومصطفى صادق الرافعي، ونجيب محفوظ، وطه حسين.

حينما قدمتُ روايتي «واهيفاء» إلى دار عويدات للنشر في بيروت في منتصف الخمسينيات من القرن الفائت، وجرى تقييمها، كتب لي صاحب الدار أحمد عويدات: «أنا سعيد جداً بالتعرف إليك شخصياً بعد أن دامت بيننا مراسلات عدة، ولقد سعدت أكثر فأكثر لأنك شاب في مطلع حياتك.. وأصارحك بأنني لم أكن أتوقع أنك في الثامنة عشرة من العمر بعد أن قرأت روايتك الطويلة (واهيفاء)... نفَسُك طويل، وهذا يبشّر بخير كبير».

تناقش «واهيفاء» موضوعاً يُعَدّ من التابوهات يدور حول قصة حب متوهّجة بين شاب وفتاة كلاهما من دين ومن طبقة اجتماعية تختلف عن الأخرى. هل شكلت أدبيات المذهب الاشتراكي أحد مصادر قراءتك قبيل إنجاز الرواية؟

– لا شك أن التابوهات في مجتمع كمجتمعنا مشكلة شائكة ومعقّدة ما زالت موجودة حتى يومنا هذا، ورغم ذلك فإن الكتابة فيها وعنها ليس بعيب أو حرام. ثمة مشكلات اجتماعية يجب علينا حلها في النهاية لنصل إلى سلام اجتماعي على صعيد الفرد والعائلة والمجتمع، بخاصة في منطقتنا المضطربة، وذلك كي لا تكون التابوهات سبباً في خلق مجتمع مغلَق ومنقسم على نفسه، فنحن هنا في مهد الأديان السماوية التي تحثّ جميعها على المحبة والعيش بسلام، في عالم متغيّر تواق دائماً نحو الأفضل، وليس البقاء رهينة للتصورات القبيلة والعنجهيات.

في فترة ليست بالقليلة، بحثتُ في أدبيات الاشتراكية فلم

أجد فيها ما تتوق له النفس البشرية، بل وجدت فيها نفياً للطبيعة الإنسانية والاحتكام لفلسفات أيديولوجية لا تتوافق مع طبيعتنا كعرب ومسلمين. لم أكن يوماً في حياتي حزبياً، لا اشتراكياً شيوعياً، ولا بعثياً، وإنما ظللتُ أؤمن أنني عربي مسلم ومؤمن بالله وبرسُله.. غايتي أن يكون عملي مما ينفعني وينفع الناس.

في إنجاز الرواية، لم يكن هنالك مصادر غير الخيال والاطلاع على بعض الترجمات العالمية من الشعر الصيني والتي رأيتها مكمّلة للموقف الرومانسي في أحد فصول الرواية.

يبدو موقف البطل من قضايا الطبقية والإقطاعية والصراع بين الريف والمدينة غير محسوم أو لم يتبلور بشكل نهائي. هل هذا ناتج عن وفاء الروائي لوعي بطله الذي لم يستقر على حال بعد؟

– موقف البطل من قضايا الطبقية والإقطاعية في مجرى الرواية، غير محسوم بالفعل، فالأحداث ليست سيرة ذاتية أو تدويناً لوقائع تاريخية، وإنما هي قسم من البناء الروائي لوصف أبناء البرجوازية وتصرفاتهم حيال العمال والكادحين في الأرض، وهي وصف عابر لتصوُّر مفتعَل، وإن كان هناك ما يشابهها في الواقع في ذلك الحين، وهو ما يتكرر مع تقلُّب الأزمان وإنّ بصور وأشكال أخرى.

يتبنّى البطل موقفاً رافضاً للشهوانية التي تطغى على سلوكه أحياناً بالضدّ من متطلبات الوفاء لحبّه النقي «هيفاء»، إذ يؤنب نفسه في كل مرة يرتكب فيها علاقة يراها محرَّمة. أليس في هذا تعبيرٌ عن خلخلة في وعي البطل؟

– نعم، هكذا كان الوضع البنائي في بداية الراوية. أردتُ من وصف حالة البطل في هذا القسم من الرواية، إظهار عفّته وتصوّره أن الحب لن يكون إلاّ أفلاطونياً، لذا جاء في الإهداء وصف المحبوبة بأنها «ملاك لم تطأ قدماه الأرض»، وفي مستهل الرواية أن الحياة تقتصر على حبٍّ ربما دام إلى الأبد.

إن تغيّر المواقف النفسية تبعاً لمجريات الأحداث صفة إنسانية، والرواية كما أرى ليست إلا تصويراً لحالة ما في زمن ما، ببطولة شخوص تختلف نفسياتهم وأخلاقياتهم.

تكشف العبارة الأخيرة من الرواية، أن البطل هو نفسه الكاتب، نظراً لانكشاف اسمه «نعمان» على لسان «هيفاء» وهي تلفظ أنفاسها الأخيرة. كيف تعاطيتَ مع تحويل الواقعيّ إلى فنّي وسردي، وما المسافة التي تركتَها بين الواقعية والمتخيَّل، وما موقفك من السيرة الأدبية، وإلى أي مدى ترى إمكانية إدراجها ضمن فنون السرد، والرواية تحديداً؟

– تكشف العبارة الأخيرة من الرواية أن البطل هو نفسه الكاتب. لا شك أن الأمر كذلك في استعمال هذا النوع من السرد الروائي، وأستعيد هنا ما قالته السيدة «ساغان» ردّاً على تبنّيها وجودها الشخصي في الرواية بصفة «الأنا»: «ما نعرفه نحن الكتّاب أننا لا نميل إلى الحقيقة في بعض الأحيان، ويتطور استعمال الأنا في فترات لاحقة ليكون السرد بصيغة الشخص الثاني (الآخر) أو يُترك الشخص الثاني ليحدّث القارئ وكأنه الشخص الثالث، بل إن بعضهم أطلق العنان لنفسه ليتّخذ دورَي البطل والكاتب في الوقت نفسه».

هذا ما فعلتُه في روايتي، وأعتقد أنه أعطى للقارئ إيحاءً بأن النص عبارة عن مذكرات شخصية واقعية، وهو ما سبّب لي بعض المشكلات في حينه نظراً لسوء الفهم.

كنت أود الاستمرار في سرد طويل، لكني كنتُ في حيرة من أمري كيف أنهي الرواية، فوجدتُ المَخرج بهذا الفصل الأخير الذي حلمتُ به أثناء نومي، وفي صباح اليوم التالي دوّنتُ

النهاية على الورق. ربما كان في ذلك فاصلٌ بين العيش في جوّ الراوية وكتابتها، وبين ما يريده العقل الباطن.

يحق للكاتب أن يحلم، وأن يدوّن حلمه إن كان سيخدم كتابته، أو يُخرجه من بحر رواية يخوض غمارها للمرة الأولى.

استعنتَ بنصوص لمصطفى صادق الرافعي تُعَدّ مفاتيح لفصول الرواية.. هل هو وعيٌ مبكّر بالعتبات ودورها في عملية التلقّي وانكشاف النص أمام القارئ؟

- الكتابة من دون مخزونٍ من القراءة لما أنجزه الآخرون من سابقين ومعاصرين، ستكون كمن ينشئ شارعاً ولكن باتجاه واحد!

وإلى جانب كون الكتابة تفريغاً لأفكار تتزاحم في ذهن الكاتب حول أحداث ووقائع حقيقية، لا بد أن يلجأ الكاتب إلى ابتداع أحداث أو مواقف متخيّلة هنا وهناك.

لقد وعيتُ مبكراً بأهمية العتبات في النص الروائي، لأترك لكل قارئ حرية استكشاف النص من زاوية نظره الخاصة. لذا كان لجوئي إلى عبارات للرافعي أرى أنها كفيلة بالتعبير عن تصورات غير محدودة، والانفتاح على تأويلات بلا نهاية.

تحضر القضية الفلسطينية واللجوء والشتات في صفحات متفرقة من الرواية من دون أن تشكل بؤرة في أحداثها، هل كان ذلك لأن «المعاصرة حجاب»، أم لأن تجربة النكبة وما تلاها من تداعيات لم تكن قد أخذت مداها كي تحضر بوضوح في المنجز الأدبي في ذلك الوقت؟

- الأمر بالضبط كما وصفتَه: «المعاصرة حجاب». كانت فكرة اللجوء والشتات قد شكّلت بالفعل بؤرةً في جميع الأحداث والكتابات في حينه (منتصف الخمسينيات)، ولكنها لم تتموضع بشكلها النهائي. فقد كان الجميع يحلمون بالعودة قريباً كما كان يصرّح الساسة وصنّاع القرار.

بعد ذلك اطلعتُ على المجريات التاريخية للصراع وتداعياته، وخاصة أثناء دراستي في الجامعات الألمانية التي وفرت لي الفرصة لإدراك ما عانيته كفتى يافع أسوةً بما عاناه الملايين من الأوروبيين والشعوب الأخرى أثناء الحرب العالمية الثانية وبعد انتهائها. ولو أتيح لي إعادة النظر في روايتي «واهيفاء»، فلا شك أنني سأجمع المتفرقات لتكون أحداث النكبة وما تلاها العمود الفقري لهذه الرواية.

في كتابه «الرواية في الأردن»، يضع د.خالد الكركي روايتك في باب يناقش فيه الاتجاه العاطفي في القصة الطويلة في الأردن. والسؤال هنا: رغم ما تنطوي عليه الرواية من معالجة لعلاقة عاطفية، ألا ترى أنها يمكن أن توضع في خانة الأدب الاجتماعي أيضاً؟

- ما ذهب إليه د.خالد الكركي اجتهادٌ في مكانه، وفي الوقت نفسه أعتقد أن تصنيف هذه الراوية في خانة الأدب الاجتماعي لا يمكن إلا أن يكون صحيحاً. وعموماً، أرى أن على الناقد أن يترك للقارئ مساحة ليتأمّل النص ويقرر موقفه بنفسه مما يقرأ.

تُقَدّم الرواية صورة عن مجتمع عمّان الآخذ بالنشوء في تلك الفترة، وهي صورة تكشف عن حراك يمور في المدينة التي لا تخجل الملاهي فيها عن الإفصاح عن نفسها مثلاً، وكذلك السباحة المختلطة والسهرات الماجنة و«بيع الهوى»، أهي صورة حقيقية لعمّان أم هي متخيَّلة فرضتها طبيعة الأحداث التي تتناولها الرواية؟

- كانت عمّان في ذلك الحين قرية متواضعة مقارنة

بالعواصم في بلاد عربية أخرى، مثل بيروت وبغداد والقاهرة. وكانت تنحصر جغرافياً بين السيل والدوار الثالث، وكان معظم سكانها من أبناء عائلات عربية أصيلة، ينأون بالنفس عن فعل الرذائل، ويتحلّون بالأخلاق العربية الأصيلة.

لكن كل مدينة ناشئة يتكون فيها حراك يمور أدبياً وعلمياً، ولا شك أن ازدياد عدد السكان يستتبع توفير بعض الترفيه لمن يحتاجه. في عمّان كان هناك مسبح واحد في أحد الفنادق، وربما كانت هناك مسابح أخرى قليلة، ولكن في سياق أيّ رواية لا بد أن يكون هنالك مشاهد متخيّلة. وهذا ما اشتملت عليه «واهيفاء».

بُعيد صدور الرواية، تعرضتَ لمضايقات أفْضَت إلى اتخاذ وزير التربية والتعليم في حينه قراراً بنقلك من مدرسة الكرك إلى مدرسة السلط لتُنهي الثانوية. الآن بعد أكثر من خمسة عقود على تلك الحادثة، ماذا تقول؟

– لقد تعرّضتُ لمضايقات عدة بعد صدور الرواية، منها عائلية بحجّة أن الأدب هواية وليس وظيفة يأكل المرء الخبزَ منها. ومنها ما جاء من وزير التربية والتعليم يومها سماحة الشيخ محمد الأمين الشنقيطي -رحمة الله- بحجة أن «بطيختين في اليد الواحدة ما بنحملوا!»، ومنها ما جاء من متصرف اللواء في ذلك الحين جريس حدادين الذي أصدر أمره للبوّاب بوضع مخططات مذكراتي الأخرى في نار مدفأة الحطب أمامه! كان -رحمه الله- رجلاً خلوقاً يسحرك بحكمته ومنطقه وصرامته. وكان الوضع في مجتمع الكرك –العشائري- لا يحتمل أيّ قلقلة.

تفكيرك بنشر الرواية ومسعاك إلى ذلك في بيروت، حكاية تستحق أن تُروى. إذْ ذهبتَ إلى لبنان وأنت «صبيّ» وزرتَ سهيل إدريس في دار الآداب، والتقيتَ بميخائيل نعيمة. حدّثنا عن هذه التجربة.

– قبل أن أبدأ في كتابة الرواية، أتى إلى مدرسة الكرك الأستاذ خليل الكركي، الذي شجّعنا على إعداد صحيفة حائطية أسميناها وزملائي «الأمل»: كرتونة بيضاء نكتب فيها قصائد ونصوصاً وحِكَماً تَظهر لنا ذات أهمية في عالمنا الصغير «مدرسة الكرك الثانوية»، ثم نضعها خلف زجاج النافذة عند مدخل غرفة المدير.

كان الأستاذ خليل شاباً أنيقاً من خريجي دار المعلمين، وعُرف عنه تشجيعه لجميع الطلبة، خاصة الذين يُبدون اهتماماً باللغة العربية والأدب. وقد نظم مسابقة لكتابة موضوع إنشائي عن الأمم المتحدة واعداً الفائز بقراءة موضوعه أمام طلبة المدرسة من على منصة وُضعت خصيصاً في الملعب، وكان أن فزتُ بالمسابقة، فسألني: «لماذا لا تكتب قصة؟»، فبدأت الكتابة، وكان الناتج رواية فحملتُها له بعد انتهاء الامتحانات فقرأها، وشجّعني على نشرها. سألته: «كيف؟ وأين؟»، فأعطاني عناوين دُور نشر في بيروت كان من بينها عنوان دار الآداب التي سطرتُ رسالة لها أستفسر فيها عن إمكانية نشر روايتي، ففوجئت بوصول رد يطلبون فيه أن أرسل المخطوطة لينظروا فيها، وأنهم سيقومون بنشرها إن كانت صالحة للنشر. سافرت حاملاً مخطوطتي إلى بيروت، يرافقني شاب لبناني كان آتياً لزيارة أقاربه في الأردن ورحّب بتقديم المساعدة.

اقترح عليّ ذلك الشاب أن نذهب أولاً إلى أديب مشهور يعرفه، عرفتُ عند لقائي به أنه جورج جورداق، الذي كان يشتغل في ذلك الوقت على موسوعة حول «الإمام علي». وقد وعدني بعد استضافتنا واطلاعه على الرواية، أن يذهب معي إلى دار الآداب لمقابلة سهيل إدريس. وهذا ما حدث. وفي «الآداب» جلسنا نحتسي القهوة، فإذا برَجل فارع الطول يرتدي عباءة فوق بذلة أنيقة يدخل، فشرح لي صديقي أن هذا زيّ من له شأن في هذا البلد. كان الضيف هو «الشيخ» ميخائيل نعيمة،

الذي كان أستاذنا الفاضل خليل الكركي يحضّر لنا مقتطفات من كتاباته وأشعاره في المهجر.

نظر سهيل إدريس في المخطوطة، ثم ناولها للأستاذ ميخائيل الذي تصفّحها سريعاً قبل أن يخاطبني: «اترك الأستاذ سهيل يفكر بالأمر، ولنذهب معاً إلى أحمد عويدات»، وكنت قد راسلت دار عويدات للترجمة والنشر سابقاً، فبقيت في ضيافة أحمد الذي كان بدأ بترجمة روايات بلزاك وأندريه جيد.

وقد قال لي أحمد عويدات وكتب على صفحة في مفكرتي ما زلت أحتفظ بها: «أخي نعمان، أنا سعيد جداً بالتعرف إليك شخصياً بعد أن دامت بيننا مراسلات، ولقد سعدت أكثر فأكثر لأنك شاب في مطلع حياتك، وأصارحك بأنني لم أكن أتوقع أنك في الثامنة عشرة من العمر بعد أن قرأتُ روايتك الطويلة (واهيفاء).. نفَسُك طويل، وهذا يبشّر بخير كثير».

ثم قدّمت له مخطوطة زميلي في الصف خالد المحادين، فوافق على نشرها بعد أن قرأها، لأنها كانت صغيرة الحجم، وهذا يتناسب مع سياسة دار نشره كما أخبرني، ووعدني وعداً قاطعاً ألاّ أترك بيروت إلا بعد أن أوقّع عقداً مع إحدى دور النشر التي لديها القدرة المالية لنشر عمل طويل، فعرّفني إلى يحيى الخليل صاحب دار مكتبة الحياة للطباعة والنشر. وفعلاً، قمت بتوقيع عقد النشر مع هذه الدار لدى كاتب العدل في سرايا بيروت.

وصلت الرواية بعد طباعتها إلى عمّان، وقُدّمت من قبل المؤسسة الأردنية للنشر إلى دائرة المطبوعات، فوُزّعت لفترة من الزمن، ثم علمتُ أنها مُنعت من التداول وبـ«أمر دفاع»! وحين راجعتُ رئيس الدائرة حينئذٍ منيب الماضي، أخبرني أنها مُنعت لأنها ربما تكون مذكرات شخصية وربما تُسبب الإحراج لأشخاص وردت أسماؤهم فيها، إلى جانب أن فيها عبارات سياسية.

طُبعت الرواية طبعات متلاحقة في بيروت وبغداد من دون علمك، ماذا تقول في موضوع حقّ الكاتب (بشقيه المادي والمعنوي)، وكيف ترى إلى العلاقة بينه وبين الناشر في بلداننا العربية؟

- صدرت الطبعة الأولى في سنة 1958، والثانية في سنة 1961، والثالثة في سنة 1963 مع تغيير تصميم الغلاف، ثم صدرت طبعة في بغداد ضمن منشورات دار المثنى ومكتبة الرشيد وكان ذلك في منتصف الستينيات من القرن الماضي، ولم أستطع الحصول على نُسَخ من هذه الطبعات، لأنني كنت قد بدأت دراسة الطب في ألمانيا الاتحادية، ولم أحْضر للبلاد إلا للزيارة في أوقات متباعدة وعلى فترات متقطعة.

أما العلاقة بين الناشر والكاتب فقد اتسمت في ذلك الزمن بتسخير الأخير وامتصاص خلاصة جهده وسهره.

لو قُيّضَ لك أن تعيد إصدار الرواية الآن، هل ستلجأ إلى التعديل عليها أم ستبقيها كما هي، ولماذا؟

- ربما كنتُ سأعيد صياغة بعض أجزائها من جديد بناءً على خبرة اكتسبتُها وأنا أغوص في أعماق الأدب الألماني. وقد استشرت في ذلك صديقي الشاعر خالد المحادين الذي رفض هذه الفكرة قائلاً إنّ هذا العمل نشأ وتأثر بحقبة تاريخية معينة في هذا البلد، وأن للأجيال الحق في معرفة كيف كان وضع الرواية في الزمن الذي كُتبت فيه.

الشاعرة بشرى البستاني تقرأ الشاعر شاذل طاقة
شاعر من جيل الرواد يعاد إلى جيله

◄ ماجد السامرائي


الشاعر الراحل شاذل طاقة

يجيء كتاب الشاعرة والأكاديمية العراقية بشرى البستاني «في الريادة والفن: قراءة في شعر شاذل طاقة»، ليضع في دائرة الضوء اسماً شعرياً من جيل الرواد في الشعر العراقي الجديد.. فركزت قراءتها التاريخية النقدية على جانبين: تاريخي، وفني. فإذا كان شاذل طاقة (1929-1974) قد كتب القصيدة الجديدة برؤية متقدمة فناً وعروضاً، فقد كانت له «تنظيراته التجديدية» التي وضعها غير ناقد ودارس ممن تناولوا الشعر الجديد مع تنظيرات نازك الملائكة وبدر شاكر السياب استناداً إلى تاريخين: زمني، وشعري- تجديدي، ومع هذا فإن بعض من قرأ شعره، أو كتب عنه «أغفل» أن يضعه مع جيله الريادي: تاريخاً، ومنجزاً شعرياً!

من هنا تبني الدكتورة البستاني دراستها هذه على كون الشاعر أحد رواد التجديد في القصيدة العربية، متخذة دليلها النقدي من «تجربته في الكتابة على البحور المركبة، ودمج البحور الشعرية وتداخلها في القصيدة الواحدة، وتنويعه في استعمال الأضرب، وكتابته قصيدة النثر في ذلك الوقت المبكر

◄ كاتب وناقد عراقي

عام 1953، وفتحه أفق القصيدة على الفنون الأخرى: من ملحمية، وسرد، وغناء، وتشكيل، وموسيقى، وإرهاص بقصيدة القناع، واقباله على الرموز العربية الإسلامية»، فضلاً عن «وعيه المبكر بقضية التجديد.» (ص14- 15) «فنازك الملائكة التي ثبتت ريادتها في كسر النمط بوعي تجديدي وتنظيري لا يقل عنها من امتلكوا وعي التجديد معها وعمّقوا مسار الحداثة الشعرية بما أضافوا من تجارب، وبإثرائهم طرائق التجديد بمواهب منفتحة ومرنة» (ص28)، ما أنضج لحظة التغيير، والتعبير لديهم. ولم يكن شاذل بمعزل عما تحقق من تحوّل نوعي «في القصيدة العربية منتصف القرن الماضي». فعلى الرغم من أن بعضهم عدّه «رائداً منسياً» فإنها تجد في تراثه الشعري ما يؤكد «وعيه المبكر بالحداثة الشعرية» (ص32)، مستندة في ما تقول إلى بعض من تناولوا شعر الشاعر بالدراسة والتحليل كاشفين عن مكانته الريادية، ومنهم كاتب هذه السطور الذي ذهب في مقال له العام 1999، تستشهد الكاتبة بفقرات منه، إلى «أن كتابة تاريخ مكتمل لحركة الشعر الحديث تقتضي حضور شاذل طاقة شاعراً مجدداً وصاحب فكر تجديدي متقدم في مرحلته»، مشيراً إلى مقدمة ديوانه «المساء الأخير» (1950) التي رأى ضرورة قراءتها بوضعها في سياق فني وتاريخي واحد مع مقدمة نازك لديوانها «شظايا ورماد» (1949)، ومقدمة السياب لديوانه «أساطير» (1950).. إذ يرى أن « المقدمات الثلاث هذه تشتغل في ميدان واحد» هو الدعوة» إلى ارتياد آفاق جديدة» بالشعر.. كما يرى أن تلك المقدمات كانت «الأساس الفعلي الذي بنى المجدّدون عليه رؤيتهم الشعرية التجديدية..» (ص34)

وإذا كان التوجّه الشعري للشاعر، موضوع الدراسة، قد مثّله ديواناه: «المساء الأخير» (1950)، و«ثم مات الليل» (1963)، فإن صورته الشعرية الأكثر تطوراً، كما تراها الكاتبة، قد تمثلت في ديوانه «الأعور الدجال والغرباء» (1969) الذي أكد فيه شيئاً غير يسير من خصوصية التجربة التي وجد كاتب هذه السطور أنه نحا فيها منحى رمزياً تمثل في منزعين، الأول محلي- بيئي، والثاني عربي- إسلامي ذو دلالة وجودية شاملة. وقد تبنت الكاتبة هذه الرؤية/ الرأي، واعتمدت خلاصتها في قراءتها الشاعر.. وانصبّت تلك الخلاصة في تأكيد العلاقة العضوية بين اللغة والرمز في قصيدة الشاعر، جامعاً وجوه الرؤيا الشعرية من خلالها، وواضعاً إياها ضمن تقابلات رمزية متوافقة، أو متقاطعة تقاطعاً أساسه صراع مستمدّ من المكوّنات الفكرية لرؤيته/ رؤياه في إطار وحدة القصيدة، ما جعل رؤيته العالم تتعيّن من خلال الكيفية التي يُحسّه بها، والتي تُحدّد نظرته إليه، «إذ لم تعد القصيدة، في تكوينها هذا، مجرد شكل وأفكار، بل صارت تجربة متوحدة برموزها وصورها ولغتها وإيقاعها.» (ص43).

وتأخذ الكاتبة السياسي والفني بوصفهما مشتركين أساسين في شعر الشاعر، لتتساءل عما إذا كان «شعره أولاً، أم القضايا السياسية المهمة التي لا شك أنها استحوذت على زمنه في أوج نضجه الفكري والفني والنضالي»... فترى أن موهبته كانت أكبر من منجزه المتحقق، على أهميته، «ذلك أنها موهبة منفتحة على التجديد»، و«تمتلك وعياً حقق في زمن مبكر ما صار سمة إبداعية في الآلية الشعرية» الجديدة. (ص47)، وهنا تلاحظ احتفاءً منه بالفنيّ، واهتماماً «بالوظيفة الجمالية للشعر»، وإن كنا لا نستطيع «أن نفصله عن المعنى». (ص48). وتخلص من هذا إلى أنّ قصيدته احتوت «أهم العناصر الإبداعية، من تحويل وترميز وانزياحات».. فهو «في ترميزه استطاع أن يمتلك الشرط الأكثر وعياً»، والذي هو، بحسب رأي الكاتبة، «واحد من ثمرات خصوصية فكره السياسي»، ذلك أنه «ذهب مبكراً إلى الرمز الإسلامي الذي تمكن من توظيف مضمونه شعراً ذا رؤية جعلت قصيدته تغادر الحدث الذي قيلت فيه إلى فضاء أوسع». (ص51).

وتأسيساً على هذا/ أو انطلاقاً منه، تحاور الكاتبة بعض مرجعيات الشاعر «من خلال علاقتها بالوقائع من جهة، وبالتراث الثقافي للأمة من جهة أخرى» (ص59) عبر قصائد بذاتها تتقصى بنية المعنى وأبعاد الرمز فيها. فإذا كان الأثر القرآني واضحاً في بعض من هذه القصائد، فإن أثر الشعراء، من الجاهليين حتى العصر الحديث، ممتد في قصيدته.. «فمرة بالتضمين، وأخرى باقتفاء الدلالة، وثالثة بالمعارضة» (ص63) التي تجدها وقد «امتلكت روحها الشعرية الخاصة بها، وعمدت إلى تشكيل حوارية مع القصيدة التي تعارضها...» (ص68)، مما يندرج، بحسب الكاتبة، في سياق غير السياق الأصل، أو ما تُطلق عليه جوليا كرستيفا «الامتصاص والتحويل» الذي غالباً ما نجده، عند الشاعر، في الإشارات اللغوية التي تجدها الكاتبة تشكل «تماساً تركيبياً (...) مع البنية التركيبية والدلالية» في قصيدة الشاعر. (ص68).

كما تجده أفاد من الموروث الشعبي.. وتحديداً «من أكثر شخصيات هذا الموروث حيوية وتأثيراً وانتشاراً (...) وحوّلها إلى رموز شعرية متباينة المستويات..» (ص72)، فضلاً عن تحويل «وجودها» إلى وجود ذي دلالات أخرى غير ما هو متعارف عليه في هذا التراث.. فهو يملأ رموزه هذه «بدلالة شخصية»، أو مغزى ذاتي مستمد من تجربته الخاصة.

هذا كله درسته الكاتبة في الفصل الأول من الكتاب. أما في الفصل الثاني، الذي وضعته تحت عنوان عام هو «حيوية الطاقة الشعرية» فتناولت خمس قضايا في شعر الشاعر، بدأتها بالكلام عن «طاقة اللغة الشعرية»، فنظرت إلى هذه اللغة كونها «هي مبدعة الشعر»، والمحرّك لها «الرؤيا وعمق التجربة»، سواء أكان هذا في التشكلات الرومانسية لبداياته التي تجد لها طابعها الخاص.. حيث «حركة اللغة» في موضوع الحب، مثلاً، تتبع «من استجابة الأنثى التلقائية... استجابة لا تخرق شفافية الروح بحسيّة شبقة، ولا تستغرق بالميل إلى الزوال وأحزانه...» (ص91)، لتجد اللغة عنده تتحوّل في عمله الشعري الثاني (ثم مات الليل) «من مرحلتها الرومانسية الأولى إلى مرحلة متقدمة في القدرة على الايجاز واكتناز الدلالة»، من حيث اعتماد الرموز. (ص92)، فهو في قصائد هذا الديوان ينحو «في تقنية القناع منحىً درامياً، ويؤثث دلالة لغته بما يثريها من أزمان وحوادث بعيدة حينما يمتزج صوته بصوت الشخصية التي تقنّعَ بها...» (ص94)؛ كما في قصيدته السابقة.

أما في عمله الأخير «الأعور الدجال والغرباء» فـ«يدخل إلى متون نصوصه من خلال عنونة رمزية أكثر نضجاً واتساقاً مع المستوى الفني للقصائد، واكثر تواصلاً مع كينونة أحداثها...» (ص95).

أما «حيوية الصورة الفنية» فتخص بالدراسة منها: الصورة الساكنة (والتي تتعيّن من خلال قلة الأفعال، ذلك أن الفعل -كما ترى- «هو محرّك الصورة وباثّ الحيوية فيها» ص104).. والصورة التشكيلية التي تحتفظ بحركية التلقي بفعل «الطاقة الشعرية (القادرة) على تحريك صوره التشكيلية بألوانها...» (ص108).

فإذا ما نظرت في «الشعر وتداخل الفنون» وجدت «أن ما يحدث بين الشعر والفنون الأخرى هو نوع من التداخل الذي من شأنه الإبقاء على إشارات من الهوية الأصلية للفن المتداخل، ولكن بهيئة شعرية» (ص112)، تزيد شعرية العمل الشعري ثراءً. وهو، كما يتعيّن لها، تداخل يأخذ بعدين: بُعد «الاحتواء والهيمنة وضمّ الوافد في نسيجه»، والبعد المتمثّل بما تصطلح عليه «عملية التراسل» التي تجدها «لا ترقى إلى المستوى المطلوب منها...» (ص114)، لتخلص إلى أن الشاعر يبني

بعضاً «من قصائده على سرد حكائي» (ص115)، «وفيه تجد «وضوح الفضاء زماناً ومكاناً، وتتكشف ملامح الشخصيات»، فضلاً عن «ثنائية تُضفي على المشهد نوعاً من الحركة والتلوين»، كما «أن تلاحم السرد بشعرية القصيدة، التي اتخذت منها نموذجاً، «وصل حدّ التذاوت معها فصار جزءاً من كينونتها وتعبيراً مفصحاً عن دلالتها...» (ص116)، كما تجد في قصائد أخرى للشاعر «حركة درامية طافحة بالحيوية والتوق للحياة»، و«قصيدة بعنوان الفلكلور الشعبي الذي ينهل من عفوية الناس البيضاء...»(ص117)، كما أنّ لقصائد أخرى علاقة بفنّ الرسم، «فهو يرسم «صورته الشعرية بحسّ تشكيلي حادّ يلعب فيها الفن لعبة تحويلية...» (ص118).

وفي الريادة العروضية للشاعر في حقل «الشعر الحر»، كما سُمّيَ في حينه، والذي ترى الكاتبة أنه أدى «إلى تحولات مهمة في فعل الكتابة ذاته، إذ تحولت (الكتابة) من الأحادية إلى التعددية، ومن الذاتية إلى الدرامية، ومن الأفقية إلى التشكيلية التي لم تعد القراءة التفسيرية قادرة على الوفاء بالكشف عن دواخلها، بل صار التأويل ضرورة من ضرورات تلقيها...» (ص128)... تجد أن شاذل طاقة –بحسب قراءة الكاتبة لعمله الشعري الأول «المساء الأخير»، وما تبعه من أعمال شعرية أخرى للشاعر– كان «واحداً من رواد الحركة الشعرية الجديدة في وعيه بضرورة التجديد التي طرحها، في مقدمة ديوانه الأول، وفي قصائده، وتذهب الكاتبة إلى أن مقدمة «المساء الأخير» مع مقدمة كل من نازك الملائكة «شظايا ورماد» والسياب في «أساطير»، «تُعدّ من أقدم الوثائق النقدية التي طرحت شعر التفعيلة نموذجاً شعرياً جديداً، وبرّرت حضوره في تلك المرحلة بالذات» (ص130)، وتخوض في تفصيلات عروضية تجد أنه كان السبّاق في الكتابة على وفقها، مستخلصة من هذا القول «نفاذ وعي الشاعر «بعلم العروض وبدوائره الشمولية التي تجمع بحوره المؤسسة على بنى نغمية تتقارب مرة، وتتباين أخرى» (ص135)، حتى إنّ من بين دارسي شعره من ذهب إلى أنه يكشف «عن ذهنية تركيبية قادرة على النظر إلى القصيدة في مستويين من مستوياتها: المستوى الإيقاعي للتجربة، والمستوى التعبيري»، ورأى آخر أنه «أول شاعر وضع أساس النمط المزجي في عروض قصيدة التفعيلة، والذي أدى بعد ذلك إلى الإيقاعية في القصيدة الحديثة التي تطرح القصيدة بكل تفرعاتها كإيقاع واحد...» (ص136).

ولا تفوت الكاتبة الإشارة إلى أدق التفاصيل، وأبسطها، ومنها كتابته «قصيدة النثر» في وقت مبكّر من خمسينيات القرن الماضي»، مقدمةً بذلك دراسة متكاملة الجوانب عن شعر شاعر كان حضوره في الحياة الشعرية في العراق متزامناً وحضور الشعراء الرواد –فكان منهم ولم يُعَدّ معهم»، لتعمل الكاتبة في كتابها هذا على أن تُعيده، من خلال قراءة شعره قراءة نقدية ووضعه في السياق الفني لمرحلته، إلى حيث ينبغي أن يحلّ: مع الرواد جيلاً، وفي مصافهم الشعري منجزاً.

عندما تبقى أشجار الكرز تزهر في قلبه دوماً

د.فيصل غرايبة

أمضى سمير الناعوري من عمره واحداً وأربعين عاماً في خدمة بلاده، خمسة منها مدرّساً للغة الإنجليزية في مدرسة رغدان الثانوية في عمان، وستة وثلاثين عاماً دبلوماسياً وسفيراً للأردن في عدد من دول العالم. ولما حان موعد التقاعد عاد إلى بلاده، وجلس في بيته، وأخذ يتذكر تلك الأيام الطويلة والجميلة والممتعة، وما كان منه إلا أن دوّن تلك الذكريات، وأصدرها في كتاب، حمل عنوان: «وتبقى أشجار الكرز تزهر في قلبي دوماً»، فجاء الكتاب سيرة حياة وسيرورة مجتمع، فالحياة هي تلك التي عاشها سمير الناعوري؛ يخلط الثقافات ويتعامل مع الشعوب ويخدم الوطن الذي يعتز بالانتماء إليه، أما المجتمع فهو اليابان كما هو مقصود وقد ركز عليه، وأبرز جوانب من ثقافة أهله، ومسيرتهم التنموية الناجحة، ومضيّهم المتسارع، ودرايتهم بالقطار الحضاري العالمي، وقد قطعوا شوطاً كبيراً ممتداً مبهراً، وتجاوزوا العديد من المحطات، قبل غيرهم من مجتمعات العالم وحضاراته، وتغلبوا على كثير من العقبات والصعوبات، وواجهوا مختلف التحديات، وقد عقد الناعوري مقاربات وربط، بروح رياضية وبذهن منفتح، بين المجتمعين الياباني من جهة، والأردني خاصة والعربي عامة من جهة أخرى.

وهكذا صدر كتاب «وتبقى أشجار الكرز تزهر في قلبي دوماً» لمؤلفه سمير عيسى الناعوري، بدعم من وزارة الثقافة الأردنية، وبنشر وطباعة دار فضاءات للنشر والتوزيع في عمان، في تموز/ يوليو 2012، في 215 صفحة، موزعة على 16 فصلاً، بالإضافة إلى مقدمة وخاتمة. وقد أعطى المؤلف كتابه هذا العنوان، ليعبّر عن شجرة الكرز المنتشرة في اليابان، والتي تعتبر الشجرة الوطنية للمجتمع الياباني، والذي تعلق قلب هذا المؤلف به، واقترن بواحدة من بناته، التي عادت معه إلى الأردن، لتعيش فيه وقد تعلقت هي بالأردن أيضاً.

عندما يتذكر الإنسان أوقاته الماضية

يتذكر المؤلف في مقدمته أمنية صينية تقول: «نتمنى لك أن تعيش في أوقات مثيرة للاهتمام»، ولدى عودته بالذكريات، وخاصة عن عمله بخدمة بلاده في عدد من الدول والمناطق

◄ أكاديمي وباحث أردني في قضايا الثقافة والتنمية.

المهمة في العالم، يحمد الله لأنه قد مرّ خلال خبرته بفترات وأوقات مثيرة للاهتمام، وشهد أحداثاً وتطورات عالمية مثيرة تركت في نفسه انطباعات قوية. ولا ينسى أن يشير إلى أن اليابان كانت البلد الذي وجد فيه زوجته، وولد فيه أول أبنائه وعاش فيه ردحاً من الزمان، كما تخرج ابنه الثاني من إحدى جامعاتها.

لقد رأى في اليابان والصين وكوريا الجنوبية أمثلة رائعة على حقيقة أنه عندما يريد شعب أن يتقدم ويتطور ويقوم باتخاذ الخطوات الصحيحة والضرورية لذلك فإنّ التقدم يتحقق فعلاً. ولعل هذا ما يشعر به هذا الأردنيّ، أنه علينا كأردن وكشعب أردني، أن نتمثل به وأن نعمل لتحقيق مستوى أفضل من التقدم الذي نطمح به لبلدنا، خاصة وأننا، أيضاً، نتمنى للأمة العربية ذات التاريخ العريق، والتي تركت بصماتها على تاريخ العالم الأمنيات ذاتها.

واذا كان التطور في المجالين الاقتصادي والعمراني الذي شهدته الصين خلال عمل الناعوري فيها مذهلاً في حد ذاته، فإن ما أثار إعجابه أكثر من هذا، ذاك التطور المذهل الذي شهدته الصين في المجال الثقافي، إذ استطاعت الصين إحياء مختلف مجالاتها الثقافية والفنية التقليدية، وإعادة تقديمها إلى أبناء الشعب الصيني وإلى العالم بطريقة رائعة، إضافة إلى قيامها بإحياء الفنون الثقافية والفنية العالمية من موسيقى وأوبرا وباليه وغيرها، وأصبحت فرقها تنافس في مهرجانات دولية وتفوز فيها على الفرق الأجنبية العريقة في هذه المجالات.

القدس في الوجدان وتنامي الميل إلى الأدب والشعر

ولد سمير في مدينة القدس حيث كان والده يقيم ويعمل. لقد كان والده عيسى الناعوري رحمه الله كاتباً وشاعراً من قرية ناعور المجاورة لعمان، حمله قلمه وحبه للأدب والشعر إلى القدس، ليعمل فيها بأعمال مختلفة ومنها التدريس، وتقديم إنتاجه الأدبي إلى دار الإذاعة في القدس والمجلات الأدبية في فلسطين وغيرها من الدول العربية.

تأثر سمير وهو طفل بجهود والده الأدبية، وكان أول أحلامه وأمنياته أن يكون أديباً وكاتباً مثله، وإذا ما عاد بذكرياته إلى تلك الفترة يتذكر محاولاته الأولى والتي تبدو الآن طريفة، ولكنها لم تكن كذلك في حينها بل كانت أحلاماً كبيرة وجميلة.

أما اهتمامه بدراسة التاريخ القديم، فقد نبع من رغبته في استغلال دراسته، للمساهمة في تقديم بلاده سياحياً إلى العالم بطريقة مناسبة، وقد التقى خلال دراسته في الجامعة بفريق آثار أميركي كان يعمل لدى إدارة السياحة في الأردن في حينها للعمل على إيجاد أفضل السبل لتقديم الأردن سياحياً إلى العالم عبر آثاره الفريدة، وقد أبدى ذاك الفريق رغبة في أن ينضم اليهم حال تخرجه من الجامعة، وهو أمر قد أسعده جداً وتطلع إليه بشوق واهتمام.

المعدن الإنساني للشعوب

لقد زاد عمله كدبلوماسي في الخارج من يقينه وقناعته بأنّ الشعوب مهما اختلفت في المفاهيم والعادات والتقاليد، فهي جميعها من المعدن الإنساني نفسه، وأن كل ما علينا أن نفعله في تعاملنا معهم هو أن نبقي عيوننا وأذهاننا منفتحة لتستوعب الإنسانية في كليتها، وأن نفهم هذه الحقائق الأساسية للحياة.

الاستفادة من الخبرات المتراكمة

استفاد سمير من عمله في التعليم وفي التلفزيون في عمله الدبلوماسي؛ لأنهما أعطيانه خبرة في كيفية التعامل مع التحديات والقدرة على تحليل الأحداث الجارية وتفهُّم

الظروف المحيطة بالبلدان التي خدم فيها، وتلك أمور مهمة في العمل الدبلوماسي، كذلك فقد تعلم كيف يكون مختصراً وواضحاً في كتابة التقارير والتحاليل المختلفة التي كان يعدّها عن عمله، مع التركيز على المهم وإهمال أو ترك التفاصيل غير الضرورية. ولعل أول انطباع تكوّن لديه من النظر إلى هذا الأمر، أن الناس قد يستطيعون التعبير عن حب الوطن بأفضل صورة بزرع وردة أو نبتة، أو الحرص على نظافة المكان، لكي نستمتع به معاً. نحن ومن يجاورنا ومن يمر بالمكان أيضاً، وقد يكون ذلك أفضل من ألف قصيدة أو أغنية تدعو إلى حب الوطن.

المزيج الفريد من نوعه والميزة الخاصة

أما المزيج الفريد من نوعه، الذي أعطى اليابانيين ميزة خاصة، فهو أنّ الماضي يعطي الدافع للحاضر والمستقبل، وأنّ فضائل ومزايا التقاليد العريقة يتم استخدامها كدافع، وليس كعائق، في خلق مجتمع حديث يقف على قمة الحضارة الإنسانية الحديثة، ولخلق اقتصاد متطوّر ذي خصائص فريدة.

لقد شعر سمير للوهلة الأولى بأننا لو درسنا التقاليد والعادات اليابانية الراسخة من الناحية الاجتماعية الصرفة، لوجدنا أنها ستقف عائقاً أمام النمو والأخذ بالتطورات العلمية الحديثة، ولكنّ الواقع أن اليابانيين قد جعلوا هذه التقاليد نفسها دافعاً وحافزاً للتطور لتصبح قاعدة فريدة للتطور الاقتصادي الياباني، ولعل تأسيس الشركات التجارية الكبرى في اليابان يقف دليلاً واضحاً على ما يقول، وهو يتذكر هنا أنه عند زيارته الأولى لأحد المعابد اختار ورقة يتم سحبها من صندوق خاص، بحيث تضمّ كل ورقة منها بيتاً من الشعر من وضع الامبراطور ماجي أو زوجته الامبراطورة شوكان، ويتضمن كل بيت حكمة معيّنة، تعتبر اختياراً لحظ الساحب، وما يزال يتذكر البيت الذي قام بسحبه، والذي ترجمه على النحو التالي: أن الجبال يتم حمل ظلها بواسطة المياه الجارية، وأن الوصول إلى مستوى سطح البحر المتواضع يجب أن يكون هدف قلوب البشر. وقد تأثر جداً بهذه الكلمات وما ترمي إليه من الحثّ على التواضع وحفظها لفترة طويلة من الزمن، كما قام بإدراجها في مقالة أرسلها بعد فترة من وصوله إلى اليابان وبعد زيارته لمعبد ماجي، ونشرتها إحدى الصحف اليومية الأردنية. وفي السياق نفسه وجد سمير أن ثقافتنا العربية تضم الكثير من الأمثال والحكم والأشعار التي تحضّ على التواضع وعدم الاغترار بالقوة، كما يتذكر في السياق نفسه إحدى الأغاني الشعبية، تلك التي جاء فيها: «ولا تستصغر حدا من الناس بالعين، الحرش يولعه عود الثقاب»، وكذلك يتذكر المثل العربي الذي يقول إنّ الذبابة تؤذي مقلة الأسد. وعبّر عن أحاسيسه تجاه القدس التي تنطوي على المشاعر التي تولدها لديك زيارتك لمدينة القدس الخالدة، حيث تشعر عند زيارتها، والتجوال في شوارعها وأزقتها ضمن أسوار القدس القديمة، بأن هذه المدينة تشاهدها بقلبك ومشاعرك وعواطفك وليس بعينيك.

العين تأكل قبل الفم

يشير سمير إلى مَثَل يردّده اليابانيون شبيه بالمثل الذي يقال في الأردن من أن العين تأكل قبل الفم، ولكن الفرق أن اليابانيين يفعلون ذلك من خلال تزيين الطعام عند تقديمه بطرق مختلفة، وتقديمه -وخاصة في المطاعم- بكميات صغيرة، وفي صحون متعددة ومختلفة الأشكال والزينة والمحتويات، أما عندنا في الأردن فالمقصود تقديم تشكيلة من الأطعمة وبكميات مناسبة، أو مبالغ فيها في أغلب الأحيان. ويذكر الناعوري أنه في المناسبات والأعياد اليابانية تقام احتفالات شعبية، يشارك فيها أهالي المنطقة من كبار وصغار، تؤدى فيها أغانٍ ورقصات شعبية ومسيرات بالملابس التقليدية الجميلة، وخاصة في أعياد كبار السن، والذين يشاركون الآخرين من الشباب والأطفال. وشاهد سمير هناك

المسرح العائم الذي تختلط فيه أصوات الغناء والموسيقى مع هدوء الليل والصوت الناعم لانسياب مياه النهر، وفيه بعض السيدات بملابسهن التقليدية الزاهية يقمن بالرقص التقليدي والغناء.

امتداحنا لن يفيدنا

أثار انتباه سمير أكثر من أي شيء آخر رسالة مع استبيان على مقعد الطائرة، حول الخدمة التي لقيها في الطيران الياباني، وهو ما نجده عادة في معظم رحلات شركات الطيران، إلا أنه وجدت ملاحظة تقول: الرجاء أن لا تقوم بامتداحنا لأن ذلك لن يفيدنا، ولكن إذا كان لديك أية ملاحظات أو انتقادات حول خدماتنا فسنكون شاكرين لك، ذلك لأنها ستساعدنا لخدمتكم بصورة أفضل. إنهم في اليابان يعتبرون العمل «قيمة» وليس مجرد عمل تقوم به، ويقول سمير إنه كان دائماً يذكر ذلك للزوار من الأردن، الذين كانو يبدون إعجابهم ودهشتهم لروح الالتزام والثقة في أداء العمل عند اليابانيين، وهو يتمنى لو تصبح مثل هذه الروح والنظرة إلى العمل سائدة لدينا في الأردن أيضاً، ففي هذا سرّ النجاح وسرّ التقدم في اليابان.

لقد تعلم سمير في اليابان كيف يقرأ بين السطور وأن يفهم اتجاه الإجابة الصحيح دون أن يتوقع سماعه مباشرة، وفي بعض الأحيان كان الإصرار على الحصول على إجابة مباشرة يعني أن المرء لن يصل إلى أي مكان، وقد يكون ذلك في حينه لأسباب متعددة بدأ صاحب التجربة في تفهمها وتقديرها لاحقاً.

استعداد قبل اللقاء

عندما كان السفير الأردني سمير الناعوري يدعى لأيّ مدارس ثانوية للتحدث إلى طلابها حول الأردن أو حول مواضيع ذات علاقة بالأردن والعالم العربي، كان يجد الطلاب مستعدين للقاء، وقد قاموا بدراسات وافيه حول الموضوع، فكان دائماً يجابَه بأسئلة دقيقة ومحدّدة، وتدلّ على اطلاع جيد حول الموضوع، لذا كان عليه أن يكون مستعداً أيضاً.

وفي التقاليد اليابانية التي يتحدث عنها مؤلف الكتاب، أنّ العائلة تهتم بأمور أعضائها وأقاربها، وتحافظ على العلاقات فيما بينهم في مختلف المناسبات، وكما سمع من صديق ياباني مرة، فإن الشعور عند اليابانيين هو أنهم يعيشون جميعاً في جزيرة واحدة صغيرة، وأنّ عليهم أن يساعدوا بعضهم بعضاً حتى لا يغرقوا جميعاً.

يذكر السفير المؤلف أن مكاتب البعثة الأردنية في نيويورك تقع في العمارة نفسها التي تقع فيها مكاتب البعثة اليابانية لدى الأمم المتحدة، وأن هذه الجيرة مكنته من التعرف على عديد من الدبلوماسيين اليابانيين في البعثة، الذين أتاحت له الفرصة للالتقاء بهم مرة أخرى لدى عودته إلى اليابان سفيراً في وقت لاحق، ولمس أن الشعب الياباني كان وما يزال على طبيعته الجميلة نفسها من أخلاق رفيعة، وحسن انتمائه لوطنه وحبه له، وأنه ما يزال دقيقاً في العمل، وأنّ من الممتع التعامل مع أفراده.

تغيرات ثقافية واجتماعية عديدة

بعد أن غادر سمير اليابان في المرة الأولى التي التحق بها في عمله في السفارة الأردنية في طوكيو، عاد اليها سفيراً بفارق زمني كبير، لاحظ تغيرات ثقافية واجتماعية عديدة، منها أن طريقة حديث الفتيات، قد أصبحت جافة وقاسية، ويستعملن كلمات غربية، واختفت تلك اللهجة الناعمة كتغريد الطيور، في الوقت الذي أصبحت لهجة الشباب أكثر قبولاً، ولم تعد هذه اللهجة تستعمل إلا لدى السيدات الأكبر سناً، وهذا ما أحزنه، ولاحظ كذلك أنّ الكثير من الكلمات الإنجليزية قد دخلت إلى اللهجة اليابانية المستخدمة، الأمر الذي كان غير معهود سابقاً. وصار يجد أن كثيرين يرغبون في التعرُّف على البلدان والشعوب الأخرى والعمل فيها كمتطوعين، ولعل هذا

انعكس في وجود أعداد لا بأس بها من المتطوعين اليابانيين من الشباب ومن الكبار الذين كانوا يذهبون بترتيب من هيئة التعاون الدولي اليابانية «جايكا» للعمل في مختلف البلدان النامية. وقد أسعده أن الأردن كان من البلدان التي تستقبل أكبر عدد من المتطوعين الفنيين، وأن الكثيرين كما أعلمه مسؤول في جايكا، كانوا يحبون الأردن ويطلبون العمل فيه. كما أسعده أن يرى أنّ عمل هؤلاء المتطوعين كان يلقى الترحيب والتقدير لدى المواقع التي جاءوا للعمل فيها تطوعاً.

اهتمامات ثقافية إلى جانب الاهتمام الديني

كان من المثير أن يشاهد المرء كيف كانت مجموعات دينية تهتم بالإضافة إلى نشاطاتها الدينية، بالمحافظة على التقاليد والفنون التقليدية اليابانية. ويبدو أن ذلك ينبع من الشعور بأن التديُّن، إضافة إلى الحفاظ على الفنون والثقافة، يساهم في التنمية الروحية للإنسان. وقد أصبحت هذه المجموعات تلعب دوراً أكبر في الحياة اليابانية. وبالتالي كان من المهم للدبلوماسي هناك الاستمرار في إيجاد صلات معهم. وفي كل قرية أو مدينة صغيرة زارها هذا الدبلوماسي كان يجد متحفاً للملابس الشعبية مقام من قبل سكان المنطقة، الذين يقومون بالتبرع بما لديهم من هذه الملابس لعرضها هناك، وفي معظم الأحيان فإنّ الذين يقومون بخدمة هذه المتاحف من المتطوعين، يقدمون خدماتهم مجاناً في وقت فراغهم، وعندما يغادر الزائر المتحف يجد مجموعة كبيرة من الناس مجتمعين في مكان قريب، معظمهم من كبار السن المتقاعدين، يقومون بإعداد ملعب للجولف لتقديمه للمدينة، وأن كل فكلفة البلدية كان تقديم قطعة الأرض لهم لإقامة الملعب.

خاتمة وختام

يقول السفير المتقاعد سمير الناعوري في خاتمة كتابه، إنه قد خدم في العديد من الدول، وكانت كلها خدمات ممتعة ومفيدة وغنية بالذكريات، ولكنه كان من الطبيعي بالنسبة اليه أن يبدأ بالكتابة عن اليابان لأنّ خدمته فيها تختلف عن غيرها في أمرين اثنين. أولهما أنها كانت أول خبرة له بالعمل في الخارج، وثانيهما أنه قد أمضى في هذا البلد في المرتين، حوالي (12) عاماً كانت غنية بالذكريات والخبرات التي جعلته دائماً يستعيدها، ويتحدث عنها طويلاً، لذا كانت الكتابة عنها هي الأولى في تفكيره.

وأختم أنا سطوري بالقول إننا ننتظر إصدار سمير الثاني، الذي ينبغي أن يكون عن الصين، التي عمل فيها سفيراً أردنياً أيضاً، وليجري مقاربة ثقافية تنموية بين المجتمعين الصيني والعربي عامة والأردني خاصة، ولا شك أن في ذلك فائدة ومتعة وثقافة لكل مطلع عليها.



«قناديل ملك الجليل» ملحمة الفارس الأسطورة

محمود شاهين

عن رجل ليس ككل الرجال. عن قائد ليس ككل القادة. عن بطل فذ ببطولته، بفروسيته، بنبله، بشهامته، بشجاعته، بعدالته، بحلمه بوطن حرّ، وشعب حرّ، يبحر بنا إبراهيم نصر الله لأكثر من خمسمائة وخمسين صفحة، متتبعاً سيرة الجليليّ ظاهر العمر الزيداني، الشخصية التاريخية التي عاشت ما بين أواخر القرنين السابع عشر والثامن عشر، وثارت على السلطة العثمانية، لتنشئ أول كيان سياسي عربي شمل «عكا ويافا وحيفا والجليل وبلاد إربد وعجلون وأجزاء من سورية وحوران وصيدا وسواها، في حين أن صور كانت في يد حلفائه المتاولة، وبيروت في يد حلفائه الشهابيين» (ص 528).

عن رجل رحلت أمه عند ولادته، فأرضعته فرس (حليمة) فكانت أمه بالرضاعة، وربّته زوجة أبيه (نجمة) فكانت أمه بالتربية. تعلم الفروسية منذ صغره وشارك في أوّل حرب وهو لم يتجاوز سن الطفولة.

رجل لم ينته من معركة إلا ليشرع في أخرى، ولم يطوِ أوجاع حرب إلا لتُنزِل عليه حرب أخرى فظائعها، ليمضي عمره محارباً حتى سن الخامسة والثمانين.

تزوج خمس نساء أنجب منهن خمسة أبناء وبنت. وقف إخوته وابن عمه وأبناؤه معه مرات، وتآمر بعضهم عليه وغدره مرات أخرى. ليُقتل في النهاية على يد أحد قادته (أحمد الدنكزلي) الذي أكرمه وأعزه وعمل منه قائداً بعد أن كان مجرّد محارب في جيش أحد خصومه.

عالم من التآمر والحروب والسلب والنهب والغدر والخيانة والقتل وقطع آلاف الرؤوس. عالم بلا رحمة ولا شفقة. القبيلة القوية تسطو على القبيلة الأضعف منها، والجميع يرزحون تحت النير العثماني.

وثمة فسحات للحب والمشاعر الإنسانية وعشق الأرض والاحتفالات والأفراح والأتراح، مما يحرّك الوجدان ويبهج القلب أو يبكيه في حالات أخرى.

عمل ظاهر العمر على أن يقيم عالماً مختلفاً، فكان صراعه مع القبائل والمدن من ناحية، وصراعه مع جيوش السلطنة من ناحية أخرى. نجح إلى حد كبير. وعمّ العدل والأمان وسادت المحبة ولو إلى حين.

بمهارة فنية عالية، وبلغة شاعرية في بعض المشاهد، وملحمية وغرائبية في أخرى، ينقلنا إبراهيم من حالة إلى أخرى ومن واقعة صغيرة إلى حرب، مستبقاً الأحداث بالتلميح إليها أو داخلاً في صلبها، ليعود فيما بعد إلى ما خفي منها

كاتب أردني.

وما كان من الماضي، محركاً ما يزيد على مائة وعشرين شخصية بين تاريخية ومتخيَّلة، دون أن يغلب المتخيَّل على التاريخي، ودون أن يطغى التاريخي على المتخيَّل. وإذا كانت الرواية التاريخية في العادة تستند إلى التاريخ أو تتكئ عليه عبر أبطال متخيلين، فإننا هنا أمام رواية مختلفة لا تتكئ أو تستند إلى التاريخ، بل تقوم عليه وبأبطال حقيقيين إضافة إلى الأبطال المتخيلين الذين قد لا نستطيع تمييز معظمهم عن الأبطال التاريخيين الحقيقيين. ولهذا نستطيع القول إننا أمام رواية تاريخية فريدة، نجحت في أمرين: التأريخ من حيث كونها أرَّخت، بأبطال تاريخيين، لمرحلة زمنية تقارب القرن، والإبداع كونها أبدعت عملاً أدبياً ملحمياً بلغة أدبية شاعرية لوقائع تاريخية وأخرى متخيَّلة، بحيث يمتزج الواقع التاريخي بالمتخيَّل المبدَع دون أية إمكانية للفصل بينهما.

يقول إبراهيم في مقدمة الرواية: «لا يستند هذا العمل إلى دقة المعلومة تماماً رغم إخلاصه لها، بل يستند أكثر إلى قوة الحقيقة وقوة الخيال في اتحادهما بجوهر الأحداث وجوهر الشخصيات» (ص 9).

ولو عدنا إلى المقدمة نفسها سنجد أن إبراهيم تطرَّق إلى تخوفه من الإقدام على عمل من هذا النوع «كان الخوف الوحيد الذي يسكنني هو أنني إذا ما كتبت رواية عن شخصية تاريخية حقيقية كهذه، فإنني سأكون مقيداً إلى حدٍّ كبير، لكنني حين قرأت سيرتَيّ ظاهر المقتضبتين اللتين كتبهما ميخائيل الصباغ وعبود الصباغ، بدأت أصبح أكثر جرأة، وحينما أنهيت بحثي حوله وبدأت أشكل رؤيتي الخاصة لهذه الشخصية، قلت لنفسي: لم لا! فلتذهب إلى القرن الثامن عشر لتعيشه، إنها فرصة لا تتكرر، ولتتعلم أيضاً كيف يمكن أن تكون حراً وأنت تكتب عن شخصية تاريخية بهذا الوزن، وهذا ما كان» (ص8).

مدخل أوسع إلى عالم الرواية

في البدء لا بد من القول إنني لم أقرأ في حياتي رواية حملت هذا القدر من العناوين الفرعية؛ 136 عنواناً، تبدأ بـ«الظل الشاسع والمرأة الحافية» وتنتهي بـ «النهايات». وإذا ما عرفنا أن حجم الرواية هو 555 صفحة، فإن معدل حجم الفصل في حدود أربع صفحات. وهذا يعني أن الرواية كتبت بلغة مكثفة تخلو من الإسهاب.

وإذا ما عرفنا أن أحداث الرواية تدور خلال قرن تقريباً، وتدور بين دفتيه أحداث هائلة، فإننا ندرك إلى أي حد هي مكثفة.

قسم إبراهيم روايته إلى أربعة أجزاء، هي:

1- بحر الجليل.

2- الجنة بجانب البحر.

3- الجنة بين بحرين.

4- عذاب الجنة.

لم يقم إبراهيم بترقيم الأجزاء والفصول، هذا ما قمت به أنا.

معظم العناوين كانت تشي بما يحمله الفصل، كفصل «العدو والصديق» الذي يخون فيه الدنكزلي ظاهر ويقوم بقتله. أما عناوين الأجزاء فقد أشارت إلى بعض أراضي فلسطين «الجنة» وبحارها التي تنسب إلى المناطق المحاذية لشواطئها، فيما أشار الجزء الأخير للعودة إلى الحروب والعذاب في ظل العسف التركي والولاة ومقتل الشيخ ظاهر واحتلال عكا وحيفا ويافا وغيرهما.

* * *

تبدأ الرواية برحيل الأب عمر الزيداني ودفنه، وتحاور الأبناء «سعد ويوسف وصالح وظاهر» حول من يخلفه ويحتل

مكانه كمتسلم لمدينة طبرية، ثم يعود بنا إبراهيم لولادة ظاهر ورحيل أمه ومشكلة إرضاعه بعد أن رفض حليب النساء! وحين كانت الفرس البيضاء «حليمة» تصهل وهي ترضع مهرتها «أشرق خاطر ما في قلب نجمة» هرعت إلى الداخل لتعود بصحن فخار وتهرع إلى الفرس التي كانت تصهل وكأنها تستحثها لتحلبها، وهذا ما كان.

راق الحليب للوليد. وثابرت نجمة على حلب الفرس له إلى أن أخذ يرضع من الضرع بنفسه في بعض الأحيان ويعدو خلف الفرس إلى أن تجاوز الخامسة. وهكذا نشأت علاقة حميمة أشبه بعلاقة الأمومة بين الفرس والوليد ظاهر. حتى أنه نام ذات ليلة إلى جوارها بعد أن أصبح رجلاً.

هجمت سنوات القحط فتركت سهول القرى «شاحبة لا حياة فيها» وهدّد وزير صيدا

بشنّ حرب على السكان إذا لم يقوموا بتسديد ما عليهم من ضرائب. لكن لم يكن لدى الناس ما يدفعونه. ثلاث سنوات من القحط أتت على كل شيء. ذبح الناس مواشيهم. وهناك من ذبح حصانه كي لا ينفق من الجوع.

زحف وزير صيدا بجيشه قاصداً عكا وحيفا ويافا ونابلس والقدس. حملت الأخبار من قرى البقاع «الكثير من الأهوال عن نهب البيوت واغتصاب أكثر من ثلاثمائة امرأة... وإحراق قرى بأكملها».

حصن شيخ «البعنة» بلدته قدر الإمكان استعداداً للمعركة، لكن وزير صيدا اتخذ قراره بتدمير البلدة على من فيها.

راح يدكها بالمدافع طوال سبعة أيام إلى أن نفدت ذخيرته، فتابع حربه بالسهام إلى أن جاءته ذخيرة.

كان ظاهر وعباس من الفتيان المدافعين عن أسوار البلدة مع الرجال. صمدت البلدة خمسة أسابيع. لكنّ مؤونة الناس وذخيرتهم نفدت، وساءت أحوالهم. رفعت البلدة راية الاستسلام في اليوم الأربعين.

قامت امرأة بتهريب ظاهر عبر نفق سري يقود إلى خارج البلدة.

«فتحت أبواب السور، خرج أهل البعنة وقد وضعوا مناديلهم في رقابهم وخلفهم كان الدمار يعلن عن قسوة الأيام التي عانوها» (ص 37).

نقض الوزير وثيقة الاستسلام وأمر بقلع عيون سكان البلدة أولاً ثم إعدامهم.

* * *

تدارس الأخوة قضية المتسلم ثانية ولم يجدوا إلا اللجوء إلى قرعة القناديل. من ينطفئ قنديله أولاً يكون المتسلم. انطفأ قنديل ظاهر أولاً فكان المتسلم.

امتطى ظاهر جواده وانطلق إلى صديقه بشر ليعلمه الفروسية. وهذا ما كان.

كان بشر قد فقد أسرته في مذبحة ويعيش وحيداً مع ابنة عمه «غزالة» الناجية الوحيدة أيضاً. وكان أصبح بمثابة الابن لعمر الزيدي بعد أن أنقذه من مطاردة الدرك له. تزوج من غزالة بعد أن رفضت فارساً من بني صخر، وراحت

تعمل على أن تجعل من بشر شيخاً بعد أن كان مجرد راعٍ لقطيع صغير من الماعز.

تمّ في اجتماع لوجهاء طبرية بينهم المفتي والقاضي وإمام المسجد ومدير السجن، توقيع طلب تعيين ظاهر متسلماً خلفاً لأبيه.

جاء جابي الضرائب وعساكره من صيدا. وجد أن ظاهر أعد له كل ما يريد، لكنه لم يكتفِ. فقد راح يختار فوق

الضريبة شاة أو عجلاً، جرة عسل أو بساطاً.. راقب ظاهر الأمر بصمت، وحين هرع الناس صارخين قبض على الجابي ومن معه، أوثقهم رجاله وأودعوهم السجن.

كانت تلك أول واقعة يؤكد ظاهر فيها قوة شخصيته.

* * *

ذات يوم وفيما كان ظاهر عائداً من شاطئ البحيرة ممتطياً حصانه والفرس حليمة تسير خلفه، سمع صراخاً مكبوتاً لامرأة وهو يجتاز بيارة ليمون. ترجّل عن حصانه وهرع ناحيته. كان ثمة رجل يحاول اغتصاب امرأة، مطبقاً بيدٍ على فمها، مشهراً سيفه باليد الأخرى.

نهض الرجل وتهيأ لمواجهة ظاهر. كانت المرأة شبه عارية بثيابها الممزقة. تصارع الرجلان بسيفيهما... وتمكن ظاهر من قتل الرجل.

خلع ظاهر عباءته وأعطاها للمرأة لتستر نفسها.. كانت فتاة في السابعة عشرة، عرف ظاهر أنها ابنة صاحب البيارة. سألها عن اسمها فقالت: هنية! وستظل هنية منذ ذلك اليوم ذكرى تتجدد كل بضعة أعوام، وظلال حب إنساني دفين، بأن راحت ترسل جديلتيها معطرتين في صرة لظاهر، وأوصت قبل موتها أن تثابر ابنتها على إرسال الجديلتين له.

ترك مقتل الرجل في نفس ظاهر أثراً عميقاً راح ينعكس حتى على أخوته ونجمة مربيته، فما كان منهم إلا أن باعوا أملاكهم وارتحلوا إلى ضواحي صفد حيث مضارب عرب الصقر الذين استضافوهم.

في رحلة إلى دمشق تعرّف ظاهر إلى نفيسة ابنة الشريف محمد الحسيني وخطبها وتزوجها بمساعدة الشيخ عبد الغفار الشويكي.

تحالف ظاهر مع عرب الصقر وانتقل إلى طبرية. وحين جاءه رجل مسيحي (جريس) يشكو ما جرى له من المتسلم من ابتزاز وخطف للزوجة، اعتقله ظاهر وقيده إلى نخلة وأفرج عن السجناء الذين كان يعتقلهم ظلماً. جيء بزوجة جريس التي كانت قد قصت شعرها وسخّمت وجهها، وطلب إليها ظاهر أن تنتقم لنفسها، فخلعت نعليها وظلت تضربه إلى شروق الشمس.

أشار ظاهر إلى جريس أن يأخذ زوجته، وإلى مرافقيه أن يحلّوا وثاق المتسلم ويركبوه بالمقلوب على جحش ويطوفوا به في طبرية ليُشتم ويُصفع ممن يريد من الناس، وليودَع في السجن بعد ذلك.

أخذ نجم ظاهر في الصعود بعد ذلك، فطلب إلى صديقه بشر تكوين جيش من أهالي طبرية ومن البدو. وشرع في ضم البلدان المجاورة إليه، وتحصين طبرية بأن رفع أسوارها لتتحول إلى قلعة.

عبد الله باشا الأيضنلي والي الشام ارتاب مما يفعله ظاهر، فقرر أن يُخضع طبرية، فأشار لرجاله بأن يبدأوا بإنهاء تحالف عرب الصقر مع ظاهر بالترغيب أو الترهيب.

نجح رجال الباشا في الأمر. وشرع رجال الصقر يشنون الغارات على القوافل، إلى أن انتهوا بأسر صالح.

انتظر ظاهر عودة أخيه دون جدوى. أرسل إلى الأمير رشيد أمير الصقر يسأله عن الثمن الذي يريده مقابل رأس صالح. كان الرد صاعقاً لظاهر «مطلبي أكبر من كل ما ستدفعه لقد سبقك من يملك أكثر منك واشتراه» يقصد والي الشام.

أرسل صالح إلى والي الشام ليتم شنقه. وصل الخبر صاعقاً إلى ظاهر. هتف: لنعلّم الأمير رشيد كم رأساً من رؤوس الصقر يساوي رأس صالح.

«مباغتاً كان الهجوم. اندفع جنود ظاهر في مضارب الصقر كالإعصار»، «تطايرت الرؤوس في ذلك الفجر الدامي قبل أن تشرع أعينها لترى ما يحدث. سقط الموت كله كغيمة صخرية باتساع السماء ساحقة كل ما تحتها»، «لم يدم الهجوم طويلاً، كان خاطفاً مثل مرور منجل في حزمة سنابل»(ص 191).

* * *

نفيسة التي لم تنجب -كان ظاهر قد أسكنها في الناصرة- جاءت إليه بطلبين: أن يزحف إلى الناصرة ليضمها إليه، وأن يتزوج من العروس التي اختارتها له من الناصرة (بدرية).

تزوج ظاهر من بدرية التي أنجبت له ابنه الأول «صليبي» في الوقت الذي كانت فيه نفيسة تذوي.

كان حب نفيسة قد ملأ عليه قلبه، ولم يكن لبدرية أو غيرها من الزوجات الثلاث اللاحقات أن تعوّض الفراغ الذي خلفه رحيلها. رحلت وهي في حضنه وهو يمشط شعرها.

راح ظاهر يتوسع في البلاد، فضمّ صفد والبعنة وسحماتا، وتزوج من ابنة متسلم البعنة.

الزوجة الرابعة لظاهر كانت سلمى التي أهداه إياها الأمير رشيد الجبر، أمير عرب الصقر. لم يرَ ظاهر أجمل منها حتى حينه. لكنها كانت تخفي سراً في نفسها يجعلها تهرب بعينيها بعيداً.

أصرّت نجمة على أن تختار زوجة لظاهر بعد أن رأت أنه ظل مسكوناً بنفيسة.

فسلمى طلقها ظاهر لتتزوج من تحبه، بعد أن كشفه معها. وبدرية عادت إلى أهلها. أما ابنة متسلم البعنة التي فُرضت عليه من أبيها، فقد أخفى وجهه بين يديه

حين رأى وجهها!!

اختارت نجمة زوجة شامية جميلة، فكانت دهقانة، التي رأى فيها ظاهر ما كان يراه في نفيسة.

اندلعت الحرب مع نابلس التي كانت تعتبر ملكاً خاصاً للسلاطين العثمانيين. خان عرب الصقر ظاهر ثانية وانضموا إلى النوابلسة. كسب ظاهر الحرب وضمّ أراضيهم الساحلية إليه.

توالت حروب ظاهر بعد ذلك، فخاض حروباً ضارية على أسوار طبرية وعكا، وحرباً مع دمشق، وحروباً مع بعض أولاده ومن تحالفوا معهم.

جردت الدولة جيشاً من ستين ألفاً بقيادة محمد أبو الذهب، والي مصر، للقضاء على ظاهر وأولاده، واستعادة المناطق التي تحت سلطته.

قتل أبو الذهب من قبض عليه من سكان يافا، فقطع سبعة آلاف رأس جعل جيشه يعمل منها أبراجاً. «وما إن وصلت أخبار مذبحة يافا حتى فرّ الناس تاركين قراهم ومدنهم صوب الجبال والحقول... فأقفرت شوارع حيفا وعكا وصيدا وصولاً إلى بيروت» (ص 543).

مات أبو الذهب قبل أن يقتل ظاهر ويسيطر على كامل المناطق. وعاد ظاهر إلى عكا بعد أن غادرها على أثر احتلال ابنه علي لها.

راح ظاهر يحصن المدينة من جديد، فيما الدولة تُعدّ جيشاً عرمرماً وضعت على رأسه ثلاثة وزراء، هم وزراء دمشق والقدس وأضنة وأحمد باشا الجزار محافظ السواحل. إضافة إلى أسطول حسن باشا الجزائري الذي سيحاصر عكا من البحر، والذي كان يحمل فرماناً سلطانياً بقطع رأس ظاهر ورؤوس أولاده وذريتهم والعودة بها إلى اسطنبول.

كان الدنكزلي آخر خونة ظاهر، فاتفق سراً مع الجزائري

أن يكون معه. وأول ما قام به بعد المعركة، هو خطف جارية جورجية ساحرة الجمال اسمها باتريشا أطلقت عليها دهقانة، قبل رحيلها، اسم عيشة، بعد أن أحبتها ورعتها، وأحبها ظاهر بدوره بحيث غدت الفرح الوحيد في حياته.

حين راحت مدافع سفن الجزائري تدكّ عكا مستبقة وصول الجيش من البر، كان ظاهر يقف على الأسوار.. أُطلقت مدافع جيشه، لكنها كانت تسقط بعيداً عن السفن.

أدرك الخيانة، انقسم الجيش إلى قسمين: قسم معه وقسم مع الدنكزلي. بعد ثلاثة أيام حسم الدنكزلي المعركة واقتحم سراي ظاهر واختطف عيشة.

أتاح الدنكزلي لظاهر وما بقي من أسرته وجماعته أن يخرجوا..

«في صباح التاسع والعشرين من شهر آب عام 1775 ألقى ظاهر من بعيد نظرة على المدينة. كانت صامتة مثل قبر. وبعد نصف ساعة اقترب من نجمة وشد على يدها يطمئنها، فأشاحت بوجهها بعيداً تخفي دمعتين على وشك السقوط.

طاف يتفقد الجميع، وفجأة سألهم السؤال الذي لا يعرفون إجابته: أين عيشة؟!

ولم ينتظر إجابتهم. استدار بفرسه نحو نجمة. رأته فعرفت أنه اكتشف غيابها».

«كان الدنكزلي يقف أمام بوابة المدينة وفي يده عيشه. شاهد ظاهر يعدو نحوه على حصانه الأبيض، وطلب إلى جنوده أن يتركوه له ليقتله. صوّب وأطلق النار. أفلتت عيشة وانطلقت تعدو نحو الشيخ ظاهر. وصلته. مدّ يده ليرفعها فوق حصانه، لكنّ الطلقة التي عبرت كتفه، اختطفت الكثير من قوته.. اختل توازنه. كانت يده أضعف من أن ترفع إنساناً. تمايل ثم سقط على الأرض بجانبها»(ص 552).

«أطلق ظاهر النار فلم يصب. استل سيفه. أطلق الدنكزلي.. أصاب قلب ظاهر، لكنه لم يسقط، ظل واقفاً والدم يتدفق من صدره وعيناه مثبتتان إلى وجه الدنكزلي.. العينان نفسهما القويتان الثاقبتان.. عند ذلك سحب الدنكزلي سيفه وأغار على ظاهر، وبكل قوته قطع عنقه ففار الدم من جسده متحولاً إلى أكبر شعلة قنديل يمكن أن يراها أحد تحت شمس وراحت تتقد وتعلو وتعلو «!! (ص 552).

«إلى البحر انطلقت عيشة.. وقبل أن تصله دوت طلقة.. رآها الدنكزلي تسقط».

حمل الدنكزلي رأس ظاهر وعاد إلى بوابة المدينة يتبعه جنوده. فيما كانت نجمة تغرس قدميها وكفيها في التراب.

* * *

إنسانية ظاهر وعدالته

ثمة مشاهد كثيرة في العمل تعبّر عن إنسانية ظاهر، ومن أهم هذه المشاهد اكتشافه لوجود رجل مع زوجته البدوية سلمى، لم يكن إلا حبيبها وابن عمها قبل أن يزوجها الشيخ رشيد لظاهر. وحين عرف قصته طلب إليه أن ينسى ما حدث ويعود إلى أهله. طلّقها بمحبة لتتزوج من حبيبها.

وحين راود ابنه عثمان مرضعة ابنه عن نفسها، أحضر عثمان وعلقه على مشنقة، وأحضر المرأة لتقرر مصيره وهو معلّق. فظل معلقاً طوال الليل وحتى ظهيرة اليوم التالي حتى جاءت المرضعة وسامحته.

- عدم تفريقه بين الأديان:

«على بوابة كنيسة البشارة سجد ظاهر وصلى. رفع يديه وشكر مريم العذراء. أصدر أمره: كل ما يلزم الكنيسة من قناطير الزيت يتم إحضاره لها في كل موسم. ويتم اقتطاع

كرم زيتون من كفر كنا وآخر من المجيدل ليكونا وقفاً أبدياً لكنيسة البشارة» (ص 274).

وما يزال الكرمان وقفاً للكنيسة حتى اليوم.

قال لابنه سعد ذات يوم: «والله يا سعد لو وقف بباب قلبي رجلان، رجل عادل من أي مذهب أو ملة أو دين، ومسلم ظالم، لأسكنت الأول قلبي وطردت الثاني» (ص 254).

لم يكن ظاهر يجبي من الناس أكثر من طاقتهم، وازدهرت في عهده تجارة القطن مع بريطانيا وفرنسا. وكان حرصه على أمن الناس شديداً، وكي يطمئن طلب أن يأتوه بفتاة جميلة.. ألبسها أجمل الملابس وزينها بأجمل الحلي والجواهر وجعلها تجوب الجليل وحدها. وجعل جنوداً يحرسونها عن بعد دون أن تدري. وحين عادت سألها إن تحرّش أحد بها. فقالت إنّ أحدهم سألها إلى أين تذهب، وآخر من رجال الصقر اعترض طريقها وحين عرف أن ظاهر هو من أرسلها، تركها وهو يتفوه بكلمات غير مفهومة.

أرسل ظاهر في طلبهما وأعدمهما شنقاً!!

وأقام ظاهر ما يشبه الضمان الاجتماعي حين رأى مشعوذاً عارياً يقوم باستدرار عواطف الناس، فأمر بإحصاء للفقراء من السكان، ودفع ما يكفيهم من مال كل شهر، ومنع التسول.

ليس في الإمكان التوقف عند الكثير من المشاهد التي تعبر عن إنسانية ظاهر وعدالته وشهامته في الحروب، حيث كان يحترم خصومه. وليس في الإمكان التطرق إلى البطولات والوصف الخلاق للمعارك، والمواقف الإنسانية المؤثرة، وأحوال الناس وعاداتهم وطقوسهم وعلاقتهم بالأرض، وخاصة نجمة الحافية دائماً، التي تشبه الأرض عينها، والتي ثابر ظاهر على تقليد حِفّها حين تسنى له الأمر. مما جعلنا نعيش مع هؤلاء الناس، نفرح لأفراحهم، ونحزن لأحزانهم.

لجأ إبراهيم إلى لغة شاعرية جميلة جنحت إلى التغريب والأسطرة والترميز أحياناً، مما أضفى على العمل أبعاداً جمالية أخاذة، كما في مشهد قطع رأس ظاهر حيث تحول الدم إلى شعلة قنديل كبيرة راحت تتقد وتعلو..

في تقديمه وتأخيره للأحداث، واستقراء أفكار شخصياته، لعب إبراهيم لعبة ذكيه، جعلت القارئ يتفكر في ما يجري، كما في الفصول التي يتآمر فيها أبناء ظاهر عليه وغيرها.

خلاصة القول: لقد قدم إبراهيم نصرالله عملاً أدبياً تاريخياً لم يُكتب مثله أو بمستواه وعلى الإطلاق في الأدب الفلسطيني كله.

ورسم لنا بنجاح باهر شخصية البطل الفلسطيني كما لم يرسمها كاتب من قبل.

البطل الفارس، الذي يحارب بشجاعة ويحقق انتصارات، لكنه يُهزم ويستشهد في النهاية، وكأنّ القدر قد رسم له مسبقاً هذه النهاية التراجيدية. وهذه هي حال البطل الفلسطيني.

لقد حاول إبراهيم أن يرسم ببراعة لحظة سقوط ظاهر. ويا ليته لم ينه الرواية باستشهاده، بل بتشييع جثمانه وإقامة جنازة مهيبة له، تنثر فيها النساء شعورهن، ويشققن ثيابهن عن جيوبهن، ويدققن صدورهن بقبضاتهن، ويلطمن خدودهن، ويندبن الفارس الراحل من أعماقهن بأجمل ما تجود به قرائحهن. فبطل فارس بهذه الصفات، أشبه بكوكب أو نجم سقط من مكانه وآل إلى الانهيار. ويستحق الحزن عليه وإقامة طقس فريد له بترحيله إلى مثواه الأخير.

* * *

صدر حديثاً

إعداد: محمد سلام جميعان



بابنوس/ سميحة خريس

تتخذ هذه الرواية من إقليم دارفور في السودان مجالاً حكائياً لها. وتسترجع عبر شخصياتها المقهورة والمستغلة صدى الأحداث السياسية وانعكاسات الظروف الاقتصادية وممارسات الفصائل المتمردة وعصابات تهريب الأطفال على الفئات الاجتماعية المتباينة فكل ما تثمره شجرة الأبنوس مرٌ وعلقم، تفترس فيه السياسات ما هو إنساني، وهو ما يفسر طبيعة شخصية الحكَامة، التي تمارس دور القاضية والمعلمة والراقصة وضاربة الطبل، وذات التأثير في قرارات الحرب والسلم.

ويقف القارئ على كثير من الملامح الجغرافية والتاريخية التي تأتي الرواية على وصفها بلغة شاعرية شفيفة، فيما تقدم سردها الروائي للأحداث بأن يعرض شخوص الرواية الرئيسيون (الحكَامة، بابكر، آدمو، بابانوس) آراءهم وأفكارهم بكل ما يكتنفونه من حيوات اجتماعية وفكرية وسياسية تصدح بالإعلان عن الشرخ الكبير بين العوالم الإفريقية والأوروبية.

وتعيدنا الرواية إلى كل الملابسات التي تدفع باتجاه تكريس الرق والعبودية، وينكشف الحجاب عن عين القارئ ليوازن بين الرق القديم والجديد وما يحف بكل منهما من بواعث وأسباب تقسم المجتمعات إلى سادة وعبيد. وتتباين في رؤية التشكيلات الاجتماعية بكل أعراقها وقومياتها وطوائفها، مما يضفي على الرواية تنوعاً يزيد السرد تنوعاً، ويلهم إلى تفسير الظواهر السلوكية التي تطبع هذا المجتمع الإفريقي، الذي غدا محلاً لسماسرة الأخلاقيين والسياسيين.

جدل المبنى والمعنى في العمل الروائي

د. حكمت النوايسة

ينبسط هذا الكتاب على 237 صفحة، تسترجع الصفحات الأولى منها سيرة الرواية وحضورها في التاريخ العربي، بكل ما فيها من تجاوز الأنماط أو الاتجاهات وتجنباً للدراسة التجزيئية انصبُّ اهتمام الكاتب على البناء الفني، بوصفه المحور الأساس لقراءة الرواية بوصفها سرداً وواقعة جمالية. والكاتب في مجمله يجيب عن سؤال مركزي: ما العلاقة بين الثيمة المركزية في الرواية وعناصر البناء الفني فيها، وما علاقة هذا كله بالسياق الزماني والثقافي الحاضن لإنتاج الحقبة المدروسة روائياً؟ وهي السنوات العشر الأولى من القرن الحادي والعشرين.

في هذا الكتاب، خضعت الروايات المدروسة إلى تقطير شديد من التمحص والمساءلة والمشاغلة البحثية حتى وقع عليها الاختيار



من بين ما يزيد على مئة رواية اطلع عليها المؤلف حتى انتهى إلى ثمانية منها هي : (زمن الخيول البيضاء، خارج الجسد، تراب الغريب، دفاتر الطوفان، أوراق معبد الكتبا، أرض اليمبوس، عندما تشيخ الذئاب، قطف الزهرة البرية) .

وفي أثناء معالجة الكاتب لبناء الحدث والزمان والمكان ، وبناء الشخصية الروائية وبناء السرد واللغة، يلحظ القارئ التكثيف الشديد في طبيعة الخطاب النقدي لدى الكاتب ، ما جعل الخطاب هنا أنأى ما يكون عن الانشائية التي نجدها في أعمال نقدية لآخرين . فهنا في هذا الكتاب خمسة فصول وخاتمة نجد فيها جدٌ في المعالجة النقدية تطلعنا على الفرق بين علم الأدب والنقد الأدبي

ترجيعات النصوص / د. راشد عيسى

تنضفر في هذا الكتاب ثلاثة أجناس أدبية ،هي الشعر والنص والمقاربة، وكلُها تحتفل وتحفل بجماليات اللغة العربية ، وما تكتنزه هذه اللغة العبقرية من إيماءات وطاقات تعبيرية تتماثل فيها أقانيم الجمال في معابد الكلمات والحروف. ويلهم عنوان النص الأول : (اللغة واللعب) إلى افتراض - يستثمر القارئ تحقُقه - أنَّ الكتاب في مضمونه ومجموع موضوعاته، إنما هو لعب لغوي يجنِّ فيه الكاتبُ الأصداء الواسعة للكلمة لتخرج عن مألوفها القاموسيّ باستحثاث الذاكرة على توليد اشتقاقات جديدة من جذر الكلمة الملعوب بها فنياً . وبهذا يتحول اللعب اللغوي ليكون تقنية فنية تؤدي وظيفة جمالية ، تكشف طُرزاً لغوية جديدة:(الكلمة حجر،



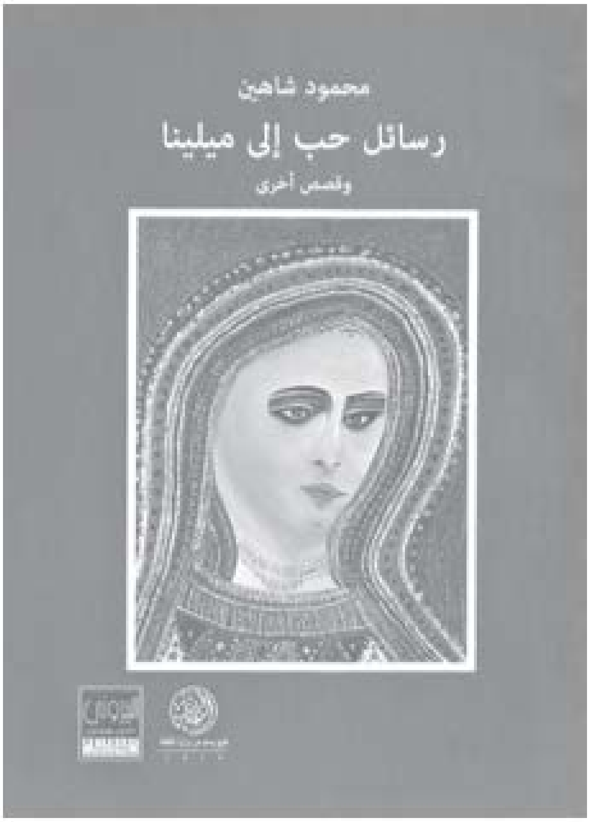
والجملة مدماك، ومجموع الجمل مبنىً لغويً) أو (الكلمات أقمشة، والمعاني أزياء) فهنا تتحول التعبيرات إلى معمار لغوي تستقرض فيه اللغة حياتها من فن العمارة ومن فنون أخرى، وهذا ما تحتاجه لغتنا المعاصرة من إحياء وتجديد . ففي هذا الكتاب وفرة من الاشتقاقات الحداثوية على صعيدي اللفظة والتعبير، ابتداءً من عنوانات الموضوعات وانتهاء ببنائية فكرة النص ومنعرجات التعبير التي تتاح بسلاسة وهندسة لغوية مقصودة ، لكن فيها قدر محتمل جداً من العفوية والليونة، ما يسمح للقارئ الانسياب التلقائي في صفحات الكتاب، في حالة من الانخطاف والدهشة.

وكذلك في النصوص الشعرية تبدو رهافة غير مألوفة في القصائد المبثوثة في دواوين الكاتب ، فالنصوص هنا منتخبة تتوافق المزاج العام للكتاب، باجتماع وحدة اللغة والتعبير والموضوع، وهذا ما يسوغ اندراج أكثر من جنس أدبي في هذا الكتاب، فكل ما فيه وسوسة وهمس ، فلا جلجلة ولا صخب

رسائل حب إلى ميلينا / محمود شاهين

للقصة عند محمود شاهين مزاج خاص، فكأن القصة تكتب نفسها بنفسها حين تتوالد فيها الأحداث وتسير في منعرجات السرد بعفويةِ حكّاء في سهرة شعبية، فيظن قارئ قصصه أنَّ ثمة تداخلاً طريفاً بين الأجناس، فالنص هنا في هذه المجموعة أكثر من قصة وأقل من رواية. والشكل لديه ليس أكثر من وعاء للبوح اللامتناهي الممتد من أقصى أنفاس الوجع الرومنسي والوطنيّ اللذين يمتزجان بمرح وصخب معاً ، فلا تعرف أين تبدأ حدود المرح وأين تنتهي، ولا أين تبدأ حدود الوجع وأين تنتهي.

ولعل مبعث هذا ما ينطوي عليه إحساس محمود شاهين من غربة وجودية عاصفة ترثي الخسارات والفجائع ، فحنين الشخصيات القصصية لا يعوِّضه حاضرٌ اللحظة الحرجة الراهنة



المعلقة على حدود المستحيل ، فتغدو الحياة محض صخور ناتئة تطلُ برؤوسها على ورود خجلى في بستان الحياة.

والإمكانات الفنية الخصبة التي تتمتع بها فيتها القصةُ لدى محمود شاهين قائمة من تجربة حافلة بممارسة الفن السردي عبر ست مجموعات قصصية وروائية سبقت هذا العمل ، فضلاً عما نشره إلكترونياً ، وفيه مما له صلة بالمقاربات الفكرية والأدبية. ولا يخفى على القارئ التشكيلُ الفني وهو يرفرف على نسيج العبارات وملامح الشخصيات القصصية ، فمحمود فنان تشكيليٌ يعبِّر بالريشة واللون فتنعكس ظلال ألوانه وريشته على أطياف الحكاية القصصية فتغدو الشخصيات حاضرة بلحمها ودمها، تتنفس في وجه القارئ، فيحيا مع دمها ودمعتها وابتسامتها، وكأنها تحدثه وجهاً لوجه

مـوت المـؤلـف
بيــن الجـاحـظ ورولان بـــارت

د. زيـــاد أبـو لـــبن

إنّ ما قاله رولان بارت (1915-1980م) عن موتِ المؤلفِ لا يختلفُ كثيراً عمّا قاله الجاحظُ (775-868م) سابق عصره، حيثُ قالَ الجاحظُ في كتاب «الحيوان»: (الكتابُ قد يفضلُ صاحبَه، ويتقدَّم مؤلِّفَه، ويرجِّح قلمَه على لسانه بأمور: منها أنّ الكتابَ يُقرأ بكلِّ مكان، ويظهرُ ما فيه على كلِّ لسان، ويُوجَد مع كلِّ زمان، على تفاوتِ ما بينَ الأعصار، وتباعُدِ ما بين الأمصار، وذلك أمرٌ يستحيل في واضع الكتاب، والمنازع في المسألة والجواب، ومناقلةُ اللسان وهدايته لا تجوزان مجلسَ صاحبه، ومبلغَ صوتِه، وقد يذهب الحكيمُ وتبقى كتبُه، ويذهب العقلُ ويبقى أثره، ولولا ما أودعت لنا الأوائلُ في كتبها، وخلَّدت من عجيبِ حكمتها، ودوَّنت من أنواعِ سِيَرِها، حتَّى شاهدنا بها ما غاب عنَّا، وفتحنا بها كلَّ مستغلقٍ كان علينا، فجمَعنا إلى قليلنا كثيرَهم، وأدركنَا ما لم نكن ندركُه إلاّ بهم، لما حَسُنَ حظُّنا من الحكمة، ولضعُف سببُنَا إلى المعرفة، ولو لجأنا إلى قدر قوَّتِنا، ومبلغ خواطرِنا، ومنتهى تجاربِنا لما تدركه حواسُّنا، وتشاهدهُ نفوسنا، لقلَّت المعرفةُ، وسَقَطت الهمّة، وارتفعت العزيمة، وعاد الرأيُ عقيماً، والخاطرِ فاسداً، ولَكلَّ الحدُّ وتبلَّد العقل).

كاتب أردني.

ونعود ونستذكر ما قاله رولان بارت في مقال معنون بـ«موت المؤلف» نشر سنة 1968: «إنّ النّص ليُصنع من الآن فصاعداً و يُقرأ بطريقة تجعل المؤلف عنه غائباً على كلّ المستويات». ولم يتوقف مفهوم الموت في الأدب عند رولان بارت، بل هناك من نادى بموت الرواية وموت القصة القصيرة وموت البلاغة وموت النقد.. ولا نكاد نقرأ شيئاً في الأدب إلا ونشتمّ رائحة الموت، بل أصبحنا أمّة تسارع إلى تأبين علومها وفنونها وآدابها، أكثر من باقي الأمم وشعوب الأرض!

إن الحديث عن عزل المؤلف أو موته في الدراسات الحديثة لم يعد وارداً، بل أصبح النقد يمزج في تناوله بين نظريات نقدية متعددة، بل أكاد أجزم بأنّ النقد لم يعد يحمل هوية كما كان في السابق، حيث كان الشكلانيون واللسانيون والبنيويون والتفكيكيون وغيرهم، بل هناك نقد يتعامل مع النص باعتباره منتجاً خاماً يعيد تصنيعه من جديد، بل لأقترب أكثر بالمعنى الحقيقي للنقد، ليعيد خلقه من جديد، فالناقد يستخدم أدواته النقدية، فيقلّب النّص على وجوه كثيرة، ثم يغوص في ثنايا النّص، فيكشفُ عن مكنوناته وعوالمه، إلى أن يصبح شريكاً حقيقياً في إنتاج النّص من جديد، وتقديمه للقارئ بعد فكّ شبكة العلاقات المضيئة والمعتمة في زواياه.